UNIVERSITÉ DE PARIS-SORBONNE (PARIS-IV)
INSTITUT D'ÉTUDES IBÉRIQUES ET LATINO-AMÉRICAINS
-PORTUGAIS-

Claudio Raja Gabaglia Lins

"A DAMA PÉ-DE-CABRA", D'ALEXANDRE HERCULANO

MÉMOIRE DE D.E.A. D'ÉTUDES PORTUGAISES, BRÉSILIENNES ET DE L'AFRIQUE LUSOPHONNE

DIRECTEUR DE RECHERCHES: M. LE PROFESSEUR JOSÉ DA SILVA TERRA

OCTOBRE, 1993

Table de matières

Introduction

A Dama Pé-de-Cabra constitue l'un des premiers récits fantastiques de la littérature portugaise, et s'inscrit dans l'effort pionnier d'implantation des bases du romantisme dans la littérature de son pays entamé par Alexandre Herculano.

Il semble surprenant que ce conte n'ait pas fait l'object jusqu'à ce jour d'une étude plus approfondie. Puisé dans une légende ancienne, il est très représentatif du Moyen-Âge portugais. Mais il constitue, en plus, un vrai joyau littéraire, avec la fraîcheur inimitable de son style et - ce qui n'est pas évident dans une lecture hâtive - avec la complexité de sa structure.

Nous chercherons à montrer ce qui constitue à notre avis l'originalité profonde de ce récit. Dans la première partie de ce travail, nous étudierons quelques aspects de la vie et de l'oeuvre d'Alexandre Herculano, essayant de placer le conte dans le cadre du mouvement romantique et de l'oeuvre de ce grand écrivain. Dans la deuxième partie, nous examinerons quelques sources possibles du conte. Enfin, une troisième partie aura pour but d'étudier le conte du point de vue de la théorie du fantastique littéraire et de celle du récit.

Nous espérons pouvoir contribuer modestement à de futures recherches. Puisse ce travail inviter, au moins, à une réflexion sur la réelle importance de A Dama Pé-de-Cabra, qui ne semble pas encore avoir été reconnue.

I - Alexandre Herculano: l'homme et l'oeuvre

I.1 - L'homme

Parler d'Alexandre Herculano n'est pas une tâche facile. Cet écrivain qui a connu de son vivant une gloire comparable à celle de Victor Hugo en France était une personnalité contradictoire. Énergique, mais foncièrement orgueilleux et toujours mécontent; conservateur, ami des rois, mais toujours rebelle, en quête permanente d'une cause et - dirait-on - d'adversaires contre lesquels lutter; catholique sentimental, il a entretenu de féroces polémiques contre l'Eglise portugaise. Artiste et historien reconnu comme le guide spirituel de sa génération, il n'a jamais su exercer ce rôle et a plutôt préféré s'isoler, au zénith de sa gloire, dans sa ferme au Vale dos Lobos.

Les évènements de sa vie sont bien connus[1]. Alexandre Herculano de Carvalho Araújo naît à Lisbonne le 28 mars 1810. Son père est fonctionnaire public et son grand-père maître d'oeuvres de la Maison Royale. Il est éduqué chez les pères

---

[1] Nous nous sommes fondés sur l'étude de T. BRAGA, História da Literatura Portuguesa, Livros de Bolso Europa-América, Lisboa, T. V, O Romantismo, s. d., p. 161-292. Voir encore l'article de Jorge de Macedo in Enciclopedia Luso-Brasileira de Cultura, Ed. Verbo, Vol. IX P. 1846-1854.

oratoriens et à l'Académie de la Marine; les pères oratoriens lui inculquent l'amour des lettres classiques. Il s'inscrit à l'école de commerce et s'initie à l'étude de l'anglais, de l'allemand et de la paléographie. À dix-huit ans, il écrit déjà des poésies et fréquente le salon littéraire de la marquise d'Alorna.

Compromis dans un complot visant à mettre fin à la terreur que la réaction absolutiste de Dom Miguel avait déclenchée, il se réfugie en Angleterre, puis en France. Sa participation dans ce complot semble plutôt ambiguë - et la vie d'Herculano, ont le verra, est pleine d'ambiguïtés. Selon Teófilo Braga, Herculano en réalité fréquentait le Palais Royal et écrivait des vers en l'honneur de Dom Miguel; il n'a pas hésité à combattre, même physiquement, des insurgés libéraux. Toujours selon Braga, Herculano a effectivement abandonné la cause absolutiste, mais c'était plutôt un enchaînement de circonstances qui le poussa à suivre un régiment d'infanterie qui se levait contre Dom Miguel, le 21 août 1831. Arrêté à cause de sa participation dans la rébellion, Herculano a dû s'exiler: "Foi a bordo da fragata Melpomene que Alexandre Herculano se refugiou do partido que servia e com quem se achava em casual hostilidade"[2].

Après un exil de courte durée en Angleterre et en France, Herculano retourne au Portugal comme soldat des forces triomphantes de Dom Pedro IV, et est nommé bibliothécaire au

---

[2] T. BRAGA, <u>op. cit.</u>, p. 179.

palais épiscopal, puis bibliothécaire adjoint à la bibliothèque municipale de Porto.

L'épisode est symptomatique: Herculano en réalité n'a jamais été un libéral convaincu. Curieusement, au cours de sa vie, l'ambiguïté, voire les contradictions dans ses positions personnelles ont fréquemment tourné en sa faveur; sa gloire publique, toujours croissante, a été associée à une image de cohérence et d'héroïsme qui mériterait d'être nuancée.

En 1836, la soi-disant Révolution de Septembre a restauré la Charte de 1822, considérée plus libérale que celle de 1826, octroyée par Dom Pedro IV. Herculano a le courage de refuser de revenir sur le serment qu'il avait prêté à la Charte constitutionnelle de 1826; il justifiera sa démission en 1836, dans A Voz do Profeta, pamphlet rédigé en style biblique qui annonçait le naufrage imminent de la patrie, livrée à la démagogie. Ce pamphlet a fait bonne impression aux conservateurs, défenseurs de la Charte de 1826, qui bientôt reprennent le pouvoir. C'était le premier d'une série de pamphlets et opuscules dans lesquels Herculano prend position sur les enjeux politiques de son temps, servi par ce style biblique qui a contribué à lui conférer une allure de prophète.

En 1837, il devient rédacteur de l'importante revue O Panorama, où il commence à exercer une influence croissante. O Panorama eut une importance décisive comme diffuseur des idées romantiques au Portugal. C'est dans cette revue qu'Herculano a publié plusieurs des récits qui, plus tard,

constitueront son livre Lendas e Narrativas, parmi lesquels A Dama-Pé-de-Cabra. Il jouit alors de l'appui du Palais - une faveur qui ne fera que croître. En 1838, il publie son livre de poésies A Harpa do Crente, considéré comme le bréviaire du romantisme portugais. En 1839, il est nommé directeur de la Bibliothèque de Ajuda, poste qu'il occupera pendant près de trente ans. Dans la Bibliothèque, il recevra des jeunes écrivains qui l'idolâtrent.

Élu député par la circonscription de Porto, en 1840, il démissionne l'année suivante, parce que son parti n'a pas accompli la promesse de créer un Ministère de l'Instruction Publique, et se déclare déçu par la politique. Le recours au renoncement, ainsi que les proclamations de desaccord avec les moeurs de son temps sont fréquents au cours de la vie d'Alexandre Herculano.

C'est après avoir abandonné la politique qu'Herculano entreprend la partie la plus substantielle de son oeuvre littéraire. Il publie O Bobo (1843), Eurico, o Presbítero et O Pároco da Aldeia (1844), Apontamentos para a História dos Bens da Coroa e Forais(1843-1844), História de Portugal (premier volume en 1846, deuxième en 1847 et troisième en 1850). História de Portugal a été la première tentative au Portugal d'étudier l'histoire du pays selon une conception scientifique[3].

---

[3] L'allemand Henri Schaeffer, professeur d'Histoire de l'Université de Giezen, avait publié en 1836 le premier volume d'une Histoire du Portugal très appréciée.

La préoccupation d'Herculano de combattre quelques mythes établis - comme celui de l'apparition du Christ à Dom Afonso Henriques, premier roi de Portugal, lui assurant la victoire dans la bataille d'Ourique - a suscité la réaction de l'Église Catholique. La réponse de Herculano, en toute rigueur d'historien, apparaît dans Eu e o Clero, Considerações Pacíficas sobre o opúsculo Eu e o Clero et Solemnia Verba (1850). Toujours est-il que l'Histoire du Portugal est clairement l'oeuvre d'un historien catholique, qu'Herculano s'attendait aux attaques et, comme nous l'avons déjà remarqué, se complaisait dans le rôle de victime de l'obscurantisme.

À cette époque, s'intensifie son opposition au gouvernement; c'est dans sa maison que se réunissent les hommes qui devaient bientôt accéder au pouvoir. Mais il est déçu par la politique du nouveau gouvernement, dit "de rénovation"; il attaque vigoureusement le régime, à partir de 1851 dans le journal O País, et deux ans plus tard dans O Português. Il publie alors Lendas e Narrativas, qui inclut les récits publiés auparavant dans le journal O Panorama.

Herculano devient en 1855 Président de la Chambre Municipale de Belém; mais il entre bientôt en conflit avec le Gouvernement Civil de Lisbonne et obtient la dissolution de la Chambre en octobre de 1855. L'origine du conflit semble assez triviale, ce qui n'empêche pas Herculano d'adresser des plaintes en ton dramatique au Gouvernement Civil. Pour Teófilo Braga, l'épisode montrerait encore une fois l'esprit radical de Herculano - et même une propension à s'enfuir de la réalité: "Não era caso para tanto; à custa deste conflito,

agravado por frases, se libertou Herculano dos encargos da presidência municipal; voltou outra vez ao remanso literário da Ajuda"[4]. L'intime amitié d' Herculano avec le jeune roi Dom Pedro V date de cette époque ; la mort prématurée du roi, en qui il fondait de grandes espérances, a été pour l'écrivain une vraie désillusion.

En 1853, Herculano publie le quatrième volume de son Historia de Portugal, suivie, en 1855, de História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal, ouvrage historique et polémique où il montre ce que peuvent engendrer le fanatisme et l'hypocrisie au service de l'absolutisme conservateur. En 1856, Herculano commence à publier un ensemble de documents historiques importants dans Portugaliae monumenta historica - parmi lesquels figure Nobiliário do Conde D. Pedro, qui contient la légende A Dama Pé-de-Cabra.

Il semble qu'Herculano, comme nous avons déjà remarqué, a toujours besoin d'une cause et même d'ennemis contre lesquels lutter, et que sa production intellectuelle souffre de l'absence de ce genre de stimulation. Quand tout le monde, y compris le roi, l'encourage à poursuivre son História de Portugal, considéré comme un ouvrage de grand intérêt pour la nation, Herculano décide de l'interrompre. Pour cela il trouve ce prétexte: la nomination d'un ennemi pour diriger l'Archive de la Bibliothèque de la Torre do Tombo. Bien que ce nouveau directeur soit révoqué l'année suivante, et qu'Herculano trouve, comme toujours, tout l'appui nécessaire

[4] T. BRAGA, op. cit. p. 260-261.

pour la poursuite de son oeuvre, il considère l'épisode de la nomination comme une vengeance politique qui le dégoûte à jamais. Désormais, il délaisse l'histoire, sans toutefois l'abandonner tout à fait, et participe avec vigueur à de nouvelles polémiques: il s'oppose au concordat avec Rome en 1857, mène campagne en 1858 contre l'installation des soeurs Lazaristes au Portugal et défend la création du mariage civil. Ces polémiques se poursuivent toujours par l'intermède d'écrits avec un style grandiloquent, qui contribue à renforcer son rôle de prophète, comme le montre Teófilo Braga:

> "Estes protestos, em estilo semibíblico, em desalento sobre o futuro da Nação, influíam sobre a sua lenda pessoal; Herculano estava já em estado de mito; procurava-se nas suas palavras um sentido mistagórico"[5].

Herculano rejette successivement tous les postes et les honneurs qui lui sont offerts. Élu député malgré lui, il refuse son mandat; il rejette aussi la médaille de Torre e Espada que lui offre Dom Pedro V, une pairie en 1861, la Grande-Croix de Santiago, offerte par le roi Dom Luís, etc. Tous ces rejets font l'objet d'explications données par l'écrivain, par l'intermède de lettres aux journaux: ils ont l'effet paradoxal de lui apporter encore plus de gloire que ne lui auraient procuré l'acceptation de ces honneurs:

---

5 Ibidem, p. 266.

> "Fez um grande efeito sobre o País esta abstenção de Herculano, resignando o mandato de deputado por Sintra; fez ainda mais eco a rejeição de uma medalha da Torre e Espada que lhe quis conferir D. Pedro V. Era uma abnegação catoniana, que ninguém saberia, se ele próprio não fizesse alarde da sua modesta superioridade acima das honras"[6].

La lecture des lettres écrites par Alexandre Herculano aux journaux semble montrer clairement comment cet homme énergique et combattif se complaisait effectivement dans le refus des hommages. Voici deux exemples frappants, tirés d'une lettre envoyée par l'écrivain au "Jornal do Commercio", et publiée le 31 décembre 1856:

> "A regeneração, tempo antes, havia-me nomeado para um cargo público honorífico e gratuito, sem me consultar (...) rejeitei com desprezo a mercê que se me fazia".[7]

> "Almeida Garret deixara a inspeção dos teatros. Estava eu no paço em ocasião que o ministro entrava a propor-me à soberana para o substituir. Disse-m'o: recusei (...) Deixei-o partir. A El-rei D. Fernando, que presenciara esta cena, pedi então o único favor que lhe tenho pedido: o seu voto preponderante nos conselhos da coroa para ali ser rejeitada qualquer mercê, útil ou honorífica, proposta em relação a mim ao Chefe de Estado, de presente ou de futuro, pelos ministros d'então ou por outros quaisquer ministros. Prometeu-m'o como rei e como cavalheiro. Não creio que tenha tido ocasiões sobejas de desempenhar a sua palavra; mas estou certo que a todo o tempo saberia cumpri-la."[8]

Intellectuel doué, homme courageux qui participe à toutes les luttes de son temps, Herculano n'en est pas moins un habile propagandiste de lui-même, sans jamais devenir un opportuniste vulgaire; il est vrai que ses attitudes

---

6 Ibidem, p. 267.

7 Cartas de Alexandre Herculano, Livraria Bertrand, Lisboa, s. d., p. 297/8.

8 Ibidem, p. 299-300.

publiques, fréquemment exagérées par rapport aux circonstances, ont contribué à créer une légende, un rayonnement personnel qui ne cesse de croître au long de sa vie.

En 1859, Herculano achète une propriété située dans la région de Vale dos Lobos, près de Santarém, où il se retire pour se livrer au travail des champs, déçu par la politique. Il se marie alors avec une femme qu'il avait aimé dans sa jeunesse mais qu'il n'avait pas voulu épouser, affirmant que le mariage pouvait entraver sa carrière littéraire. Dans sa quinta dans le Vale dos Lobos, il réunit le matériel nécessaire pour préparer le cinquième volume de son História de Portugal, publie Opúsculos et maintient une active correspondance littéraire. Sa mort, à Vale dos Lobos, en 1877, est ressentie comme un deuil national. Regretté par les grands de son temps, il l'est aussi par les campagnards du Vale dos Lobos, qu'il avait fréquemment cherché à aider:

> "Mas decerto a lembrança que lhe teria mais agradado foram as flores que os camponeses do Vale, reconhecidos lhe deitaram sobre o caixão."[9]

***

[9] A. J. SARAIVA, Herculano e o Liberalismo em Portugal, Ed. de l'auteur, Lisboa, 1949.

Il semble que la réputation de Herculano ait toujours été sujette à des controverses passionnées. On connaît le rayonnement de sa gloire lors de son vivant. Mais la génération d'auteurs qui s'affirment dans la littérature portugaise après sa mort se distingue par son non-conformisme: ces jeunes auteurs, parmi lesquels le poète Antero de Quental, le critique Teófilo Braga, le romancier Eça de Queirós et l'historien Oliveira Martins, repoussent le formalisme académique et cherchent à s'ouvrir aux grands courants d'idées européens - le positivisme ou bien le socialisme. Pour cette génération, Herculano constitue un problème à résoudre. C'est notamment Teófilo Braga qui, le premier, cherche à analyser Herculano - l'homme et son oeuvre - de manière critique.

Braga (1843-1924), positiviste, se range à l'idéologie républicaine - il dirige même le premier gouvernement provisoire de la République portugaise. Le chapitre dédié à Herculano dans son ouvrage História da Literatura Portuguesa, auquel nous avons fait maintes références, apporte de précieuses indications biographiques. Ce livre non seulement cherche à établir le rôle d'Herculano dans le scénario politique de son temps mais souligne aussi avec justesse la propension de Herculano au mécontentement, ainsi que d'autres aspects obscurs de sa personnalité. Travail pionnier, la critique de Braga fait preuve toutefois du même radicalisme que celui qu'elle trouve chez son sujet: si Braga est le premier à jeter de la lumière sur un Herculano humain, toujours est-il qu'il n'a pas su ou n'a pas voulu rehausser les qualités personnelles de l'écrivain, ni les aspects plus

positifs de sa vie publique, ni même son rôle de premier plan dans l'introduction du romantisme au Portugal. La conclusion acerbe de son étude est qu'Herculano n'a exercé aucun rôle constructif dans la promotion du progrès au Portugal, et que l'écrivain a profité, quoiqu'involontairement, de l'obscurantisme de ses contemporains:

> "Quando se observa nos viajantes e diplomatas estrangeiros o quadro da sociedade portuguesa desta época tão estéril do constitucionalismo, e nos lembramos que ela conferiu a Herculano indisputavelmente um absoluto poder espiritual, é então que cessa a ilusão que perverte a crítica, ilusão que fazia achar no homem uma superioridade reconhecida unanimemente. A atividade de Herculano examinada com um intuito filosófico leva a deduzir uma conclusão importante acerca da missão do escritor: (...) Quem não cumpriu esta missão por instinto próprio, ou quem a não compreende e põe as suas forças intelectuais ao serviço do passado, exercendo uma ação improgressiva, só pode ser admirado pelos que estiverem do lado da inconsciência"[10].

Il est intéressant de remarquer qu'à notre époque une grande écrivain portugaise partage l'antipathie de Braga contre Herculano, et fréquemment avec des arguments similaires. Dans sa très belle préface d'une édition récente de A Dama Pé-de-Cabra, Agustina Bessa-Luís signale l'importance pour Herculano de se réfugier dans le passé pour pouvoir fuir le présent: "O passado histórico é um abrigo para o sentimento de desespero que Herculano tem que suportar com o aviltamento da pátria e dos costumes".[11] L'écrivain remarque

---

[10] Ibidem, p. 293. L'auteur souligne.

[11] A. BESSA-LUÍS, "Prefácio", in A. HERCULANO, A Dama Pé-de-Cabra, Ed. Rolim, Lisboa, 1986. Les pages du "Prefácio" ne sont pas numérotées.

aussi le côté purement propagandiste de la personnalité de Herculano, "um homem que faz da probidade uma carreira".

Mais, poursuit Agustina Bessa-Luís, la solemnité et le radicalisme de Herculano l'empêchent d'être aimé:

> "Ninguém resiste a essa enorme pancada sumptuosa, da alma grande. Isto retira a Herculano toda a probabilidade de ser amado. Admiram-no, tiram o chapéu, dedicam-lhe um pensamento magro e enfezado. A sua pomposa verve esmaga e não se torna sequer grande. Porquê? Muito exemplo aborrece, muito lustre enfada. Herculano, com a sua cutilada que é talvez recordação do cerco do Porto, parece digno dum túmulo nos Jerônimos, uma vez destacado do "Leviatã da Política". É tão irredutível que não pode chegar a ser profundo".

Agustina Bessa-Luís diffère avec raison de l'opinion de Braga, pour qui Herculano n'avait pas de l'esprit: en réalité, l'écrivain lui trouve de l'esprit, mais un esprit qui n'est pas connu. Justement - pourrait-on ajouter - cet esprit peut être trouvé dans les pages de A Dama Pé-de-Cabra.

Agustina Bessa-Luís lui reconnait aussi l'amour de la liberté, encore plus important qu'une érudition qui n'est pas toujours solide:

> "Em cada homem que se respeita há outro que nos podia surpreender. Mas esse não é sequer presidente da câmara de Belém, e muito menos alguém de vastíssimo saber. É um homem que ama a liberdade como um passo sempre novo no caminho de todos os homens. Um passo interminável".

Agustina Bessa-Luís remarque qu'effectivement il n'existe pas de bonne biographie d'Herculano: "Herculano nunca foi biografado de corpo inteiro". Personnalité complexe et

contradictoire, même son amour de la liberté n'est pas sans danger:

> "Há em Herculano aquela espécie de liberdade desregrada que prepara os povos para o derrube do despotismo. Isto é um fato, patente nos seus versos e no seu discurso romântico. Ainda hoje sofremos as consequências desse aspecto malsão da liberdade, que nos torna impróprios para fundar um mundo organizado, na vigência livre das leis. Esta é a ironia que tinge a glória de Herculano duma faixa preta".

Agustina Bessa-Luís est aussi critique du pouvoir créateur de Herculano: en se référant à ses personnages ultra-romantiques, elle établit une comparaison avec Camilo Castello Branco:

> "Enquanto Herculano gosta da polêmica, Camilo, esse gosta da chufa e gosta de fazer rir, como os homens que são verdadeiramente tristes e solitários, portanto, criadores. Herculano não é um criador, por mais que invente situações tremendas e vínculos desesperados entre as pessoas. Tais vínculos não existem, e Camilo sabia isso muito bem. Werther de sotaina é como ele chama ao Eurico, não sem desprezo"[12].

Agustina Bessa-Luís est peut-être trop sévère, mais sa perspicacité est précieuse, surtout - faut-il insister? - quand nous savons qu'il n'existe pas de bonne biographie de l'écrivain. Nous reviendrons aux observations de Agustina Bessa-Luís, surtout par rapport à A Dama-Pé-de-Cabra. Il suffit de signaler que, à notre avis, Alexandre Herculano, ce moraliste intransigeant, ce créateur de personnages ultra-

---

12 Ibidem.

romantiques, n'a jamais été si libre, si spontané et si riant que dans ce conte, chef d'oeuvre du récit fantastique.

I.2 - L'oeuvre

Faire une étude de toute l'oeuvre de Alexandre Herculano échapperait certes aux objectifs de ce travail . Mais nous ne saurions trop insister sur le rôle décisif d'Herculano dans la formation de la littérature portugaise moderne. Nous chercherons à esquisser quelques caractéristiques fondamentales du mouvement romantique au Portugal et du rôle qu'Herculano y a joué. Nous nous fonderons surtout sur deux ouvrages de reférence de grande importance: Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa de João Gaspar Simões[13] et Le romantisme au Portugal de José Augusto França[14]. D'autres ouvrages de moindre importance nous seront utiles également.

Le romantisme, ou, plutôt, certains sentiments romantiques pénétrèrent au Portugal vers la fin du XVIIIème siècle, par l'entremise, surtout, de la Marquise d'Alorna, qu'on a appelé la "Madame de Staël portugaise", et qui "fit partager à ses compatriotes son admiration pour les romantiques anglais et allemands."[15]

---

13 J. G. SIMÕES, Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

14 J. A. FRANÇA, Le romantisme au Portugal, Éd. Klincksieck, Paris, 1975.

15 C.-L. FRECHES, La littérature portugaise, Coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1970, p. 95.

C'est Almeida Garret qui fut le fondateur du romantisme portugais, quoique le rôle pionnier de Herculano fût au moins aussi important que celui de Garret:

> "(...) Malgrado a forte personalidade de Garrett e o vigor da sua arte, apesar do reconhecimento público do seu génio e da sua influência pessoal, da constância da sua crítica ao pendor sentimentalista, é a linha estética teorizada por Herculano que irá predominar no desenvolvimento do romantismo como movimento literário autônomo."[16]

Les origines du romantisme portugais ne peuvent pas être dissociées des circonstances politiques de l'époque. Le mouvement romantique au Portugal est d'abord lié au triomphe de la bourgeoisie:

> "O romantismo, enquanto movimento literário autônomo, surge no nosso país à volta de 1834 e inicia a sua dissolução sob a segunda Regeneração, à roda de 1860, ou seja entre o definitivo triunfo da burguesia sobre as instituições monarquico-feudais e o triunfo da facção burguesa liberal sobre o radicalismo da pequena burguesia ou das camadas populares mais esclarecidas."[17]

Mais le romantisme portugais est, en plus, l'oeuvre d'écrivains liés à D. Pedro:

---

16 A. FERREIRA, Perspectiva do Romantismo Português, Ed. 70, Lisboa, 1971, p. 41.

17 Ibidem, p. 41.

"La conjoncture politique et idéologique du Portugal se définit à ce moment sous l'aspect d'une dichotomie très nette. On ne saurait trop souligner ici l'accord établi entre le crédo littéraire et le crédo politique de la générations des soldats de Dom Pedro. La lutte contre la faction de dom Miguel était aussi la lutte contre un XVIIIème siècle qui tardait à mourir et qui persistait encore dans les schémas littéraires de l'Arcadie."[18]

"Mais, plus qu'une leçon civique et chrétienne", comme nous le rappelle José Augusto França, "le romantisme portugais se devait de donner une leçon de nationalisme."[19]

En effet, bien que les romantiques portugais puisent leur inspiration dans la littérature allemande, française ou anglaise, leur préoccupation fondamentale est l'affirmation d'un sentiment national; et pour cela, ils cherchent à suivre des chemins qui leur sont propres:

"C'est précisément ce manque de conséquences profondes qui doit faire hésiter lorsqu'on est amené à parler de sources. Trop souvent en effet les auteurs portugais se content de faire allusion à tel ou tel poète ou romancier qu'ils ont lu, qu'ils admirent, sans pour autant s'engager dans les voies que ceux-ci définissent. Ils établissent ainsi un réseau de références qui nous aide à éclairer leur propre création sur le plan de leurs goûts, sinon de leurs rêves personnels et collectifs."[20]

En revanche, remarquons l'extraordinaire influence exercée par le roman historique au Portugal - notamment Walter Scott sur Herculano:

---

18 J. A. FRANÇA, op. cit. p. 123.

19 Ibidem, p. 124.

20 Ibidem, p. 124.

> "Pour Herculano, Walter Scott constitue une source profonde: il est l'inspirateur de sa tâche de romancier historique. L'écrivain en parle très peu mais Scott est présent dans son esprit comme un paradigme de la littérature que lui-même a créée au Portugal."[21]

Walter Scott est le modèle souhaité, moins par la définition des thèmes, que par la définition d'un enseignement national ou nationaliste.

Pour Herculano, comme pour Garret, romantisme, nationalisme et modernité sont des concepts qui se superposent:

> "'Quelle est la voie que notre littérature doit suivre aujourd'hui?' se demandait Herculano en 1834 - et la réponse se dessinait d'avance dans son esprit, car, faisant l'éloge de Camões et de Dona Branca, il y voyait 'les seuls monuments d'une poésie plus libérale que celle de (ses) ancêtres'. 'Poésie libérale' et 'poésie nationale' s'accordaient donc, sur la voie qu'il fallait suivre - car 'toutes les nations veulent se nourrir et vivre de leur propre substance'. Vivre librement, vivre en liberté...
>
> (...) 'National', 'moderne' et 'romantique', voilà trois concepts qui se superposaient dans l'esprit de Garret. 'Un sujet moderne et national' l'avait obligé à être 'romantique', avait-il affirmé déjà en 1828."[22]

Herculano, comme Garret, sont des hommes de l'Ordre, imbus d'un sentiment de responsabilité envers la nation. Pour eux, l'art doit être essentiellement constructif, d'où leur

---

21 Ibidem, p. 127.

22 Ibidem, p. 134-135.

rejet du malaise, du "mal du siècle" cher à plusieurs auteurs romantiques contemporains:

> " Analysant leurs théories et leurs déclarations, nous les avons vus étrangers au "mal du siècle", sinon au Mal tout court - qui ne pouvait avoir de place dans leurs vues constructives, c'est-à-dire dans l'Ordre qu'il fallait créer. Leur romantisme exemplaire ou normatif a été le romantisme possible sinon nécessaire aux Portugais de la génération des soldats de Dom Pedro. D'où cette quête d'une tradition à tout prix, de ce Moyen Age obligatoire hors de la mémoire collective de la nation; d'où cette gageure de Garret combinant anciens et modernes, dans le cadre des illusions de 1820."[23]

Le mal du siècle, en effet, traduit une espèce de révolte contre la société, incompatible avec le caractère réformiste d'Alexandre Herculano et son culte de l'ordre social, comme nous le montre Alberto Ferreira:

> "A esperada justiça social não se concretizou na grande maioria dos países europeus. As camadas mais combativas do povo das cidades e das pequenas burguesias urbanas ou rurais acabaram por interiorizar as razões dos filósofos iluministas. Daí uma vaga de sentimentalismo misantrópico, de emoções desordenadas, e a generalização do desconforto psicológico e moral que deu origem ao mal do século."[24]

João Gaspar Simões arrive à des conclusions semblables à celles de José-Augusto França. Il signale, lui aussi, que le romantisme portugais rejette quelques-unes des conceptions les plus courantes du mouvement romantique en Europe: "O nosso

---

[23] Ibidem, p. 142.

[24] A. FERREIRA, op. cit. p. 18-19.

romance afirma-se na reacção contra o romantismo, por mais romântica que seja tal reacção."[25] Mais il signale aussi l'énorme importance du roman historique au Portugal - un genre, du reste, qui prend des racines dans la littérature portugaise de la Renaissance:

"Em todo o caso um fenômeno curioso se verifica neste período assaz confuso das nossas letras. Emergimos nós como emergíamos de dois séculos de novelística sem consistência na perspectiva séria da ficção universal, a súbita eclosão de uma forma nova de romance - referimo-nos ao romance histórico - abriu horizontes aos nossos escritores românticos. No fundo, o romance histórico, criação do romantismo, vinha ao encontro de uma modalidade novelística em que tínhamos sido grandes no Renascimento."[26]

Le paradigme du roman historique pour Herculano, on le sait bien, est Walter Scott. Les écrivains qui, avant Scott, se sont dédiés au roman historique ont échoué parce qu'ils n'étaient pas vraiment familiarisés avec la réalité qu'ils étaient censés décrire. Or, pour Scott le passé était une réalité vivante. Le romancier décrit le temps passé comme s'il s'agissait de son temps. Bien entendu, cela exigeait de sérieuses recherches. Telle était, évidemment, la conception du roman historique épousée par Herculano.

Il n'est pas nécessaire d'insister sur l'importance du roman historique pour la littérature portugaise de l'époque. Les écrivains portugais des XVIIème. et XVIIIème. siècles, nous le rappelle João Gaspar Simões, ne décrivent pas la

---

[25] J. G. SIMÕES, op. cit. p. 268.

[26] Ibidem, p. 268.

réalité de leur époque. Le roman historique a permis aux romantiques portugais du XIXème siècle de décrire la réalité - même si celle-ci est la réalité imaginaire d'une autre époque:

> "(...) nada mais natural que os nossos romancistas históricos, inabilitados pela tradição dos séculos anteriores a considerar as histórias como uma imagem da realidade, uma vez que em dois séculos quase nào se fez outra coisa em Portugal senão escrever histórias livrescamente concebidas, tivessem aceitado de braços abertos a solução que se lhes oferecia. Incapazes de observar a vida e o homem na sua verdade quotidiana, ei-los que se refugiam no passado, expediente que nào deixava de ser livresco, visto terem de recolher de documentos escritos os elementos com que iriam compor as suas histórias. Se a história estava em documentos ou crónicas, antes de estar em documentos e crónicas fora vida concreta, vida real. Coisa muito diferente ocorria com as obras novelísticas cultivadas durante os séculos XVII e XVIII. Aí tudo era livresco. Seria inútil procurar nessas obras qualquer reflexo da realidade."[27]

Ces observations de João Gaspar Simões sont d'une énorme importance. Elles nous permettent de reconnaître la spécificité du roman historique au Portugal. Tandis qu'en Angleterre il existe une tradition littéraire qu'on pourrait appeler réaliste, et que le lecteur de Walter Scott était abreuvé de références historiques, au Portugal tout est encore à créer. Le roman historique, au Portugal, représente, presque paradoxalement, une manière de découvrir la réalité de tous les jours:

---

[27] Ibidem, p. 269.

> "Enquanto na Inglaterra, por exemplo, um Walter Scott, escocês, era levado sem esforço a fazer evocações de um passado presente à sua volta, nas ruinas das abadias e dos castelos, fazendo-o tão naturalmente como Jane Austen o fazia para os costumes do seu tempo, outra tinha de ser a tarefa do escritor em Portugal. Praticamente não havia atrás deste qualquer tradição válida, a menos que fosse inspirar-se na Peregrinação, na História Trágico-Maritima, e nem a Peregrinação nem a História Trágico-Maritima gozavam, nesse tempo, do prestígio que hoje têm. Então ainda o romancista português não descobrira a realidade, fiel às evasões de ordem poética ou didáctica que assinalam a nossa novelística dos séculos XVII e XVIII."[28]

Mais le roman historique portugais n'est pas exactement réaliste, quoiqu'il vise à reproduire une réalité périmée. Il garde quelque chose de livresque, à la manière des romans artificiels des XVIIème. et XVIIIème. siècles :

> "Eis como o escritor romântico português se encontra de súbito em terreno desconhecido. Para escrever romances históricos tinha de renunciar à inverossimilhança dos romances de cavalarias, forçado a estudar o passado com a exactidão com que teria de estudar o presente, se as suas histórias fossem contemporâneas. Algo o favorecia, porém, nessa empresa. Se a nossa novelística dos séculos XVII e XVIII fora sobretudo livresca, o facto de o romance histórico pressupor o estudo de documentos escritos ainda guardava qualquer coisa de livresco também. Quer o Eurico, quer O Monge do Cister, quer O Bobo, para não falarmos das novelas curtas, todos se baseavam em documentos dessa espécie. O romancista apresentava-se como um copista de velhas crônicas. Como a origem livresca das suas intrigas não satisfazia, porém, as novas exigências realistas do gênero, eis que o escritor se via obrigado a adotar uma solução de emergência. No nosso romance romântico, histórico ou não, os acontecimentos e as personagens existem independentemente do romancista. Este limita-se ou diz que se limita a observar-lhes as reacções e a descrever-lhes os movimentos.

---

28 Ibidem, p. 271.

> Eis, em verdade, a característica do romance romântico português. Não é realista, mas é testemunhal.[29]

Les précieuses observations de João Gaspar Simões ne sauraient être complètes sans référence aux remarques complémentaires faites par Antonio José Saraiva.[30] Il ne faut pas mépriser les buts didactiques et politiques poursuivis par Herculano. En effet, le concept de romantisme pour Alexandre Herculano repose sur trois piliers: la création d'une nouvelle tradition littéraire, le spiritualisme et l'association de la rénovation littéraire à la révolution politique. Voyons comment ces trois éléments influencent l'écrivain.

I - 2.1 - La création d'une nouvelle tradition littéraire

L'attitude de Herculano vis-à-vis de Scott et de Byron peut nous apprendre beaucoup sur son concept personnel du romantisme. Herculano admire Byron, mais avec maintes restrictions. Le romantisme, pour Herculano, doit avoir une tonalité modérée, en accord avec une idéologie chrétienne de l'ordre. Or, Byron est un critique des conventions de l'aristocratie anglaise; et il est en plus un poète démoniaque, avec un contenu anti-social.

---

29 Ibidem, p. 273.

30 A. J. SARAIVA, op. cit.

Herculano puise donc son inspiration surtout dans l'exemple de Scott, de fonds plutôt rationaliste: Scott, en effet, célèbre les anciennes vertus de la vieille noblesse saxonne.

L'attraction exercée par Scott révèle en Herculano une espèce de fascination pour la noblesse - réelle ou, plutôt imaginée - qui ne s'harmonise pas facilement avec le but recherché par l'écrivain - créer une littérature pour la classe moyenne. En effet, tous les récits de fonds historique d'Herculano, y compris A Dama Pé-de-Cabra, célèbrent les vertus et les exploits de la noblesse. Le peuple, ou la classe moyenne, est généralement docile, soumis, voire stupide. Il suffirait d'évoquer, par exemple, l'humble page Bréarte, personnage de A Dama Pé-de-Cabra: toujours attentif aux ordres de son seigneur, "humildoso e de boa raça".

Mais nous pourrons également relever d'autres exemples frappants: par exemple, le stupide et vorace Mem Bugalho, qui représente le Tiers État dans O Monge de Cister. Mem Bugalho est l'antithèse de l'idéal chevaleresque: inélégant, obtus, vénal. Il est vrai que, dans l'oeuvre d'Herculano, les nobles aussi peuvent montrer de graves défauts: mais, dans ces cas, ils sont présentés plutôt comme une trahison d'un idéal d'honneur aristocratique qui est toujours présent.

Herculano semble donc plutôt dédaigner la bourgeoisie et idéaliser la noblesse. Mais ce paradoxe apparent - un bourgeois qui méprise la bourgeoisie et s'adresse surtout à des bourgeois - peut être expliqué: son public bourgeois

éprouvait le besoin d'idéaliser le passé, de fuir une réalité considérée comme trop prosaïque, de croire à des gloires anciennes. Herculano fournissait à ce public les moyens de s'évader.

I - 2.2 - Le spiritualisme

En effet, mettre le lecteur en présence d'une époque idéalisée est la tâche principale qu'Herculano s'est imposé en tant que romancier et poète. Cette poussée vers un idéal supérieur est visible dans toute l'oeuvre de l'écrivain - non seulement l'idéal chevaleresque, mais aussi un idéal spirituel. Les romans de Herculano sont peuplés de personnages sataniques ou angéliques, animés par un rayonnement de transcendance. Le fantastique parcourt cette oeuvre qui se veut pourtant ancrée dans l'érudition de l'historien: non seulement dans A Dama Pé-de-Cabra - exemple évidemment le plus frappant - mais aussi dans O Alcaide de Santarém, avec les prédictions du fakir Al-muulin; dans O Monge de Cister, où la prophétie de l'astrologue Guedelha trouve son parfait accomplissement à la fin du récit; dans Eurico, avec la métamorphose du presbytère dans le terrible Chevalier Noir; ou encore dans l'omniprésence, presque l'omniscience démontrée par Dom Bibas, dans O Bobo... Hormis l'élément purement fantastique, on peut aussi identifier fréquemment un élan vers la transcendance, qui semble pousser Eurico ou Frei Vasco.

En effet, Herculano suggère constamment dans son oeuvre qu'il existe toujours un idéal supérieur à poursuivre; et son image publique, dans ses articles ou dans ses oeuvres critiques ou polémiques, est celle d'un prophète.

I - 2.3 - La création d'une littérature pour la classe moyenne

Nous avons remarqué que le concept du romantisme, pour Herculano, repose sur trois piliers. Or, tant l'effort de création d'une nouvelle tradition littéraire (premier pilier) que le spiritualisme (second pilier) sont au service du troisième pilier, qui constitue l'objectif ultime d'Alexandre Herculano: la création d'une littérature pour la classe moyenne. Herculano veut rendre accessibles aux lecteurs bourgeois de son époque des connaissances historiques; il veut rendre familiers aux foyers bourgeois les salons aristocratiques d'autrefois. Bref, il veut répandre la possibilité de jouir de la littérature, qui avait été jusqu'alors un privilège de la noblesse instruite. Ses récits effectivement touchent le public - initialement à travers les pages de O Panorama, qui, avec ses éditions de 5.000 exemplaires, avait connu une diffusion remarquable pour l'époque. Les coutumes des wisigoths et des arabes, l'histoire de la formation de la littérature portugaise, ou encore les luttes décisives du royaume de D. João I furent, pour la première fois, présentés aux lecteurs d'Herculano.

Même quand il semble sortir du cadre historique - par exemple, dans le conte O Pároco da Aldeia - Herculano ne décrit jamais la vie contemporaine. Il semble toujours évoquer plutôt un paradis perdu, ou bien le temps de l'enfance. Mais ce monde d'évasion en réalité est bien reçu et satisfait aux besoins d'une bourgeoisie à peine initiée à la culture littéraire. D'autres écrivains, successeurs de Herculano, chercheront à donner à la littérature une substance proprement bourgeoise, et décriront la vie contemporaine: Camilo, Julio Dinis, plus tard Eça de Queirós... Mais tous ces écrivains auront une dette envers Herculano.

I.3 - Une vision particulière: Agustina Bessa-Luís

Notre étude mériterait peut-être une nouvelle référence aux observations aigües d'Agustina Bessa-Luís, cette fois liées plus particulièrement à l'oeuvre de l'écrivain.

Nous avons vu que, en dépit de la valeur de sa critique, Agustina Bessa-Luís est peut-être trop acide dans son évaluation de l'importance de Herculano. Elle nie à l'écrivain les intentions didactiques dont nous venons de parler, et qui finalement semblent bien établies. Pour Agustina, Herculano est simplement victime de ses obssessions: "O passado histórico é um abrigo para o sentimento de desespero que Herculano tem que suportar com o

aviltamento da pátria e dos costumes."[31] Il s'agirait donc plus d'une idiossincrasie personnelle que d'un vrai projet littéraire et civique; Herculano - dans la vision d'Agustina - est plutôt un homme frustré qui a besoin d'evasion:

> "A sua vida de bibliotecário preparou-o para as funções do áulico. Nada mais triste para um homem de temperamento que desafogar no culto do passado as ambições que o presente lhe proíbe. Quem é D. Inigo, o caçador e gentilhomem que se meteu em diabruras sem muito respeito pelo baptismo e assepsia da alma? Na realidade D. Inigo não existe senão para preencher as horas do bibliotecário Herculano."

Ces appréciations semblent sans doute exaggerées, et ne reconnaissent pas l'importance historique et littéraire de Herculano. Même si l'on tient compte de toutes les idiossincrasies personnelles de Herculano, il semble indéniable que ses allures de prophète et ses activités d'historien et de romancier eurent un impact réel sur ses contemporains.

Néanmoins, avec un ton extrêmement critique, Agustina Bessa-Luís propose une interprétation originale, voire "féministe", pour le conte A Dama Pé-de-Cabra. Agustina rappelle d'abord que Herculano s'est marié tardivement avec une dame qu'il avait aimé dans sa jeunesse. Or, dans l'interprétation d'Agustina, c'était par pur orgueil qu'Herculano n'avait pas voulu l'épouser quand il la courtisait:

---

31 A. BESSA-LUÍS, op. cit.

> "Herculano esgota a sua dose de mediocridade com o casamento tardio e aquela ligação com a filha dum funcionário público, que o constrangeria na corte, e com quem casa em regime de reforma, quando se entrega à lavoura na última parada de seu orgulho de cidadão e moralista."

Agustina souligne, en effet, l'importance cachée de ces femmes d'écrivain dont on ne parle jamais; et c'est précisément le cas de la femme de Herculano:

> "Parece amar Mariana Hermínia com extremoso sentimento; ela sofre de enxaquecas, é tudo o que aproveitamos de sua nebulosa presença. Bulhão Pato, por discrição quase fabulosa, não diz mais do que isso, e, no entanto, diz bastante. Essas mulheres que se movem entre a cozinha e a alcova, um pouco afogueadas do calor das braseiras, têm um ar de freiras carnudas e castas. Só elas podiam contar a história doméstica dos grandes homens da Regeneração."

En somme, pour Agustina Bessa-Luís, Herculano était presque un sadique, et le conte A Dama Pé-de-Cabra ne serait, en dernière analyse, qu'une représentation cachée des problèmes d'Herculano avec les femmes:

> "E até o facto de manter na ilegalidade os amores a que era fiel, explica uma profunda arte do erotismo, baseado no melhor conluio com o feminino, pese a tremenda crise dos jogos da tirania sexual que a sociedade vai dispensando e mal arguindo. A Dama de Pé-de-Cabra é o fantasma da soberania da mulher, ainda capaz de ser exorcizada quando não pode ser reduzida à sua domesticidade provocadora."

L'interprétation d'Agustina est évidemment trop réductrice, mais elle ne peut pas être méprisée. En effet, le conte trahit nécessairement beaucoup de l'homme qu'a été

Alexandre Herculano, avec ses obsessions et ses faiblesses, et reflète aussi la société où cet homme évoluait, avec ses préjugés caractéristiques.

Lire A Dama Pé-de-Cabra seulement comme une espèce d'exorcisme symbolique du rôle de la femme pour Alexandre Herculano signifierait négliger tout un contexte littéraire et artistique bien plus vaste; mais sans doute faut-il lire A Dama Pé-de-Cabra comme une clé pour l'imaginaire de la femme du XIXème siècle, telle qu'elle est vue par un homme du XIXème siècle. En effet, Agustina Bessa-Luís remarque fort bien que la Dame n'est ni une femme, ni une épouse:

> "Fico-me por Camilo, que soube encontrar a frase boa e justa: `Louvado seja o Senhor que fez a mulher e o homem que inventou a esposa.' A Dama de Pé-de-Cabra não é uma nem outra coisa."

Agustina, en conclusion, voit la Dame comme une espèce de synthèse profondément personnelle des obsessions de l'écrivain:

> "É o aspecto mais isolado de Herculano, a sua desesperada luta para pôr em ordem o enigma genético a que pôs uma inscrição tumular ou que o podia ser: `Escrevi, escrevei, escrevi'."

Est-ce que vraiment? Les obsessions de Herculano sont peut-être très visibles dans les figures désespérées, révoltées, tragiques de Eurico ou de Frei Vasco. Mais A Dama Pé-de-Cabra est plutôt un récit riant, plein d'humour et de poésie; un récit dans lequel le diable est finalement vaincu

par la longue pénitence de D. Inigo et grâce à l'aide de la Dame.

Il est vrai que le diable survit, aussi, dans le personnage D. Inigo. Mais, là, il n'y a rien de tragique. Après tout, le narrateur est un homme de foi, qui conclut son récit en disant: "Mas a misericórdia de Deus é grande. À cautela, rezem por ele um pater e uma ave. Se não lhe aproveitar, seja por mim. Ámem."[32]

Le narrateur suggère que tout se termine bien.

Cette espérance, ce message d'optimisme, ce style riant, assurent à A Dama Pé-de-Cabra une place tout à fait particulière dans l'oeuvre de cet homme sombre et presque énigmatique, qui a su jeter les bases de la littérature portugaise moderne.

---

[32] A. HERCULANO, "A Dama Pé-de-Cabra", Lendas e Narrativas. Publicações Europa-América, Lisboa, 2a. ed., s. d., p.42. Cette édition a été utilisée en toutes les autres citations du conte dans ce travail.

II - Sources possibles de "A Dama Pé-de-Cabra"

II - 1. "Nobiliário do Conde D. Pedro"

Alexandre Herculano a non seulement été l'auteur de A Dama Pé-de-Cabra, mais aussi le principal responsable de la diffusion de la légende qui constitue l'origine de son récit.

En effet, nous devons à Herculano la publication de la version originale de la légende, qui figurait dans le "Livro das Linhagens", appelé aussi "Nobiliário atribuído ao Conde D. Pedro de Barcelos, filho ilegítimo de D. Dinis", et connu plus simplement comme le "Nobiliário do Conde D. Pedro".

Il est vrai que le "Nobiliário" avait déjà été publié au XVIIème siècle. Sa première édition, préparée par Lavanha, parut à Rome, en 1640. Faria-e-Souza la traduisit en langue castillane à Madrid, en 1646. Mais ces anciennes éditions, bien entendu, n'étaient connues que d'un public très érudit.

Herculano a publié le "Nobiliário", aussi que d'autres documents historiques et littéraires importants, dans son "Portugaliae Monumenta Historica".[33] Et nous lui devons aussi de précieuses informations sur l'origine du "Nobiliário do

---

33 Portugaliae Monumenta Historica, Typis Academicis, Lisboa, 1856.

Conde D. Pedro", objet d'une conférence qu'il a donnée à l'Académie royale de sciences de Lisbonne, en 1856.

Dans cette conférence, Herculano remarque que le "Nobiliário" attribué à D. Pedro eut en réalité plusieurs auteurs:

> "O Livro das Linhagens, chamado do Conde D. Pedro, é o livro, não de um homem, mas sim de um povo e de uma época: é uma espécie de registro aristocrático, cuja origem se vai perder nas trevas que cercam o berço da monarquia."[34]

Herculano sut montrer assez bien ce qu'il y avait de palpitant dans le "Nobiliário do Conde D. Pedro", lequel évoquait de belles légendes et traditions du Moyen-Âge:

> "Nas suas páginas sente-se viva a Idade Média: ouve-se a anedota cortesã, de amor, de vingança, ou de dissolução, como a contavam escudeiros e pagens por salas d'armas, e as lendas como corriam de boca em boca, narradas pela velha cuvilheira junto do lar no inverno."[35]

La légende de la Dame figure dans le Titre IX du "Nobiliário do Conde D. Pedro". Il est très intéressant de présenter la légende originale de la Dame, pour montrer en quoi Alexandre Herculano a été fidèle à la légende, et quels éléments de son récit il a dû puiser à d'autres sources.

---

[34] A. HERCULANO, "Memória sobre a origem provável dos Livros de Linhagens". História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa. Tipografia da Academia, Lisboa, 1903, Tomo I, Parte I, p. 188.

[35] *Ibidem*, p. 188.

La légende, transcrite par Herculano avec toute la saveur de la langue originelle, est précédée d'un préambule qui résume l'histoire de D. Diogo Lopes (appelé D. Diego Lopez):

> "De dom Diego Lopez senhor de Bizcaya bisneto de dom Froom, e como casou com huuma molher que achou amdando a monte a quall casou com elle com comdiçom que nunca se beemzesse, e do que lhe com ella aconteceo, e prossegue o linhagem dos senhores que foram de Bizcaya."[36]

D. Diego Lopes, "muy boo monteyro", trouve une femme d'une haute lignée, assise sur un roc; il lui propose mariage. La dame accepte, mais demande à D. Diego, comme seule condition, de ne jamais faire le signe de la croix.

Un jour, D. Diego tue un porc énorme. Lorsqu'il le mange, le soir, une chienne (podenga) de la maison tue un autre chien en lui mordant la gueule. Effrayé, D. Diego fait le signe de la croix, en criant, "Santa Maria Vall, quem vi o nunca tall cousa!" Immédiatement, la Dame s'enfuit avec leur fille; D. Diego réussit à-peine à l'empêcher d'enlever aussi leur fils Inigo.

D. Diego part vers la Terre Sainte, "fazer mal aos mouros". Il est emprisonné à Tolede. Son fils Inigo, désamparé, demande l'avis du peuple, qui lui conseille de chercher secours auprès de sa mère, dans les montagnes:

---

36 Portugaliae Monumenta Historica, Titre IX.

> "...e veo fallar com os da terra per que maneyra o poderia auer fóra da prison. E elles disserom que nom sabiam maneyra por que o pudessem aver, saluandosse fosse aas montanhas e achasse sa madre, e que ela lhe daria como o tirasse".

La Dame devina ce que son fils désirait; elle fit apparaître le cheval Pardallo, et dit à Inigo qu'il l'accompagnerait pendant toute sa vie et lui garantirait la victoire aux tournois. Inigo partit pour Tolede, après avoir reçu des instructions sur la façon de libérer son père.

D. Diego Lopes mourut peu après, et Inigo hérita de ses terres.

***

Il faut remarquer que, dans son récit, Alexandre Herculano prend ses distances par rapport à la légende originale essentiellement sur les points suivants:

- Dans le conte d'Herculano, D. Diogo est aidé par un abbé, qui lui raconte l'histoire de la malédiction de la Dame. Or, l'abbé ne figure pas dans la légende originale.

- Dans le conte d'Herculano, Inigo rencontre la Dame par hasard; dans la légende, il est conseillé par le peuple.

- L'histoire de Argimiro-o-Negro, qui explique la malédiction de la Dame, figure dans le conte de Herculano, mais pas dans la légende.

- Dans le conte de Herculano, D. Diogo Lopes finit sa vie, repenti de ses pêchés. D. Inigo, pour sa part, mène une vie dissolue. La légende n'en parle point.

Or, ces différences ne sont peut-être pas dépourvues de signification, comme nous le verrons par la suite, quand nous examinerons brièvement quelques possibles sources complémentaires de la légende de la Dame et du conte de Herculano.

II - 2. La légende de Robert le Diable

L'identification des sources possibles de la légende de la Dame constitue un travail très difficile. Toutefois, quelques observations sur la légende de Robert le Diable pourraient peut-être s'avérer utiles.

En effet, la légende de la Dame n'est certes pas sans rapport avec d'autres légendes médiévales européennes. L'étude de ces rapports est en partie spéculatif. Nous pourrions quand-même établir d'intéressantes analogies entre l'histoire de la Dame et la légende dite de Robert le Diable.

La légende de Robert le Diable a eu un grand succès au Moyen-Âge. Essayons de résumer cette légende, telle qu'elle

figure dans le livre "Formes médiévales du conte merveilleux"[37].

"Maintenant commence une belle histoire agréable à entendre..." Le roi des Francs n'avait pas d'héritier. Sa femme, désolée de cette situation, implora le diable de lui accorder un bébé. La reine donna naissance à un fils, qui s'avèra violent et cruel. Devenu roi des Francs à la mort de son père, il gouverna le royaume de manière tellement brutale que tous le maudissaient.

Un jour, le roi demanda à ses conseillers la raison de son impopularité. Les conseillers lui répondirent que seule sa mère pourrait la lui expliquer. Le roi alla voir sa mère, qui lui avoua qu'elle avait fait un pacte avec le démon.

Le roi décida de se déguiser et de quitter son royaume. Il confessa ses pêchés à un prêtre et à un évêque, mais les deux se refusèrent à l'absoudre. Le roi se rendit à Rome et raconta son histoire au pape. Celui-ci lui conseilla d'aller voir un saint ermite.

L'ermite lui donna une pénitence très dure à accomplir pendant six ans.

Le roi, devenu pénitent, alla habiter dans la région des Pouilles, près de la cour du roi de Naples. Un jour, le roi

---

37 Formes médiévales du conte merveilleux. Textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Bremond et Catherine Velay-Vallantin. Stock, Paris, p. 41-51.

de Naples décida de se battre contre les Turcs et les incroyants. Le jour de la bataille, un ange fut envoyé par Dieu à la grotte où s'abritait le pauvre pénitent et lui présenta un beau destrier blanc et un équipement de chevalier. Le pénitent mena la bataille en première ligne, sans être connu de personne, et mit en fuite les infidèles. Puis il retourna à sa grotte.

L'année suivante, le pénitent fut appelé au combat par l'ange de Dieu, et de nouveau aida le roi de Naples à vaincre les Turcs et les infidèles. La bataille terminée, le pénitent disparut, toujours sur son cheval blanc.

Le roi de Naples voulut trouver le mystérieux chevalier qui l'avait aidé à combattre les infidèles. Un imposteur se présenta. Mais il fut démasqué par la fille du roi, qui connaissait l'identité du chevalier. La princesse mena son père à la grotte du pénitent, qui refusa d'en sortir.

Le pape, en visite à Naples, alla interroger le pénitent, qui demeura muet. Le pape appela donc l'ermite, qui annonça au pénitent que sa période de pénitence était terminée.

Le pénitent, redevenu roi des Francs, refusa tous les honneurs qui lui furent offerts, et plein de contrition et de remords alla vivre avec l'ermite dans sa cellule. Il y vécut en grande sainteté jusqu'à la fin de ses jours.

***

On peut remarquer que la légende de Robert le Diable et celle de la Dame ont plusieurs éléments communs: dans les deux cas il s'agit d'une malédiction qui est transmise par une femme; D. Diego, comme Robert, doivent accomplir une pénitence pour s'en libérer. Leur pénitence inclut le combat avec les infidèles. Dans les deux cas il y a intervention de chevaux magiques: l'onagre et le destrier blanc.

Il existe aussi des points communs entre la légende de Robert le Diable et le conte de Herculano: le personnage victime de la malédiction est secouru par un homme saint - un abbé ou un ermite. D. Diogo, comme Robert, finit sa vie en sainteté.

Enfin, remarquons également les similitudes entre l'héroïque chevalier blanc, qui conduit la bataille inconnu de tous, et Eurico, le chevalier noir - lui aussi, une espèce de pénitent...[38]

Nous n'avons pas suffisamment d'éléments pour affirmer que la légende de Robert le Diable constitue une source de la légende de la Dame, bien que cette possibilité mérite d'être prise en considération; toujours est-il que la comparaison des

---

[38] A. HERCULANO, Eurico, o Presbitero, Ed. Ática, São Paulo, 7a. edição, p. 48.

deux légendes montre au moins que A Dama Pé-de-Cabra puise dans les sources les plus anciennes de l'imaginaire médiéval.

***

On connaît en France la "reine Pédauque", qui a inspiré le titre d'un celèbre roman d'Anatole France[39]. Mais cette reine ne semble pas avoir de rapport direct avec la Dame de la légende portugaise:

> "Cette reine est sculptée au portail d'églises du Moyen Âge, comme celle de Saint-Pourçain, ou de Saint-Bénigne à Dijon; elle porte couronne et ses pieds sont palmés ("pé d'ouco" en langue d'oc: `pied d'oie'). Sur son origine, on hésite: est-elle Berthe, femme et cousine de Robert le Pieux, ou est-elle la reine de Saba?"[40]

---

[39] A. FRANCE, "La Rôtisserie de la reine Pédauque", Gallimard, Paris, 1989.

[40] Note à la p. 36 de l'édition mentionnée.

II.3 - "La morte amoureuse", de Théophile Gautier

Le célèbre conte "La morte amoureuse", de T. Gautier[41] - incontestablement l'un des joyaux de la littérature fantastique - n'est pas sans curieuses similitudes avec le conte de Herculano. Voici un résumé du conte de Gautier:

Un vieux moine, Romuald, raconte à un confrère un étrange et dramatique épisode de sa jeunesse.

Le jour de son ordination, chaste et sans expérience du monde, il remarque dans l'église une femme d'une grande beauté. Son ordination achevée, cette dame lui adresse des mots de reproche et plus tard lui fait parvenir un message avec son nom et adresse.

Le sévère abbé Sérapion s'aperçoit de la passion qui commence à dévorer le jeune moine et lui commande d'éviter le pêché.

Un jour, Romuald fut appelé à un château où habitait une grande dame qui était mourante et désirait voir un prêtre. Lorsqu'il arrive au château, la dame venait de mourir; c'était la courtisane Clarimonde, la même qu'il avait connue lors de son ordination. Romuald lui donna un baiser, qui sembla ranimer la morte un moment.

---

[41] T. GAUTIER, "La morte amoureuse", Contes et récits fantastiques, Le livre de poche, Paris, 1990, p. 77-115.

Revenu chez lui, Romuald rêva toutes les nuits de Clarimonde. Dans des rêves, la courtisane l'amènait avec elle, sur des chevaux qui allaient "aussi vite que le vent"; ils faisaient l'amour. Ces rêves changent la vie de Romuald:

> "A dater de cette nuit, ma nature s'est en quelque sorte dédoublé, et il y eut en moi deux hommes dont l'un ne connaissait pas l'autre. Tantôt je me croyais un prêtre qui rêvait chaque soir qu'il était gentilhomme, tantôt un gentilhomme qui rêvait qu'il était prêtre. Je ne pouvais plus distinguer le songe de la veille, et je ne savais pas où commençait la réalité et où finissait l'illusion. Le jeune seigneur fat et libertin se raillait du prêtre, le prêtre détestait les dissolutions du jeune seigneur."[42]

Mais la santé de Clarimonde semblait se détériorer; et une nuit, Romuald découvrit qu'elle était un vampire, qui se nourrissait malgré elle de son sang.

L'abbé Sérapion, toujours préoccupé par le bouleversement du jeune moine, chercha à le libérer de la malédiction qui pesait sur lui. L'abbé amena Romuald au cimetière; ils entrèrent dans la tombe de Clarimonde et la tuèrent définitivement.

Le vieux moine regretta toujours cet étrange amour de sa jeunesse.

***

---

[42] Ibidem, p. 106-107.

Le conte de Gautier n'est pas sans quelques intéressantes similitudes avec le conte d'Herculano: dans les deux contes, il s'agit d'une malédiction apportée par une femme; c'est un vieux religieux qui représente le salut; la femme damnée a à son service des chevaux magiques qui volent en grande vitesse (les deux écrivains emploient la même image: "aussi vite que le vent" chez Gautier; "com a rapidez do vento" chez Herculano).

Mais les similitudes sont surtout frappantes entre les rêves de Romuald (avec Clarimonde) et ceux de Astrigildo Alvo (avec la comtesse).

Astrigildo, jeune comme Romuald, rêve toutes les nuits d'une belle dame; il la rencontre dans un château; le rêve se répète. Romuald et Astrigildo galopent sur des chevaux diaboliques. Pour Astrigildo, comme pour Romuald, rêve et réalité se confondent:

> "Acordou sobressaltado e, durante o dia inteiro, não pensou em outra coisa senão na formosa dama que vira naquele sonhar da madrugada.
>
> Três noites se repetia o sonho: três dias o mancebo cismava.(...)
>
> Por acaso, volveu então os olhos para o terreiro que lhe ficava por baixo; um onagro da floresta estava aí deitado, como se fosse manso jumento; era inteiramente semelhante àquele com que havia sonhado.
>
> Sonhos de três noites a fio não mentem(...)
>
> Cumpria-se tudo à risca: o onagro não corria, voava."(p. 27).

Touts ces analogies sont spécialement suggestives, pour trois raisons:

1. Dans le conte de Herculano, les similitudes avec le conte de Gautier ne figurent pas dans la légende originelle, et ont dû par consequent être puisées à d'autres sources - sinon dans la riche imagination de l'écrivain. Tel est le cas de l'abbé qui aide D. Diogo (la légende originelle ne connaît pas ce personnage), et surtout de l'histoire d'Astrigildo Alvo. Cette histoire, en effet, n'est pas sans des similitudes évidentes avec le conte de Gautier.

2. Le conte de Gautier fut publié pour la première fois dans la Chronique de Paris les 23 et 26 juin 1836, peu de temps avant la publication de A Dama Pé-de-Cabra dans les pages de O Panorama;

3. Nous savons qu'Herculano avait été exilé à Paris et était au courant de ce qui se publiait en France et en Angleterre.

Toutefois, nous ne pouvons pas affirmer avec certitude que le conte de Gautier ait été une source du conte d'Herculano. Nous devons considérer que l'homme saint, personnage présent dans les deux récits, était aussi présent dans les légendes anciennes (Robert le Diable...) et même dans les récits fantastiques publiés à l'époque: il suffit de rappeler Le moine, de M. G. Lewis (1795) et Les élixirs du diable de E. T. A. Hoffmann (1816), le "père" de la littérature fantastique européenne.

Notre objectif n'est donc pas de "prouver" qu'Herculano a dû puiser dans telle ou telle source, mais de présenter quelques hypothèses qui ne semblent pas dépourvues d'intérêt. Cette étude nous montre aussi que le conte d'Herculano inclut plusieurs éléments caractéristiques de la grande tradition légendaire du Moyen-Âge européen, mais en même temps n'est pas étranger à ce que la littérature fantastique de l'époque produisait de mieux.

III - "A Dama Pé-de-Cabra": un conte fantastique?

Ce chapitre a pour but d'examiner une question très importante et, en réalité, fort complexe: peut-on considérer A Dama Pé-de-Cabra comme un conte fantastique? Et si oui, pourquoi?

Pour répondre à cette question, il nous faudra naturellement définir le fantastique en littérature. Or - et il faut le reconnaître dès maintenant - bien que plusieurs auteurs aient cherché à aboutir à une définition parfaite, il semble qu'aucune des définitions proposées ne soit pleinement satisfaisante.

La tâche semble tellement ardue que Louis Vax, auteur d'une profonde étude sur le thème, la trouve tout à fait impossible:

> "La notion du fantastique appelle une définition, mais cette définition varie selon les oeuvres qui tout à la fois la précisent et la réalisent. Il en est du mot de fantastique comme de presque tous les termes du langage courant: on ne saurait dire qu'à un sens primitif se rattachent des sens dérivés qui s'en écartent de plus en plus"[43].

---

[43] L. VAX, La séduction de l'étrange, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1987, p. 240.

Pour Vax, en effet, les récits fantastiques sont tellement hétérogènes qu'il n'est pas possible d'en dégager des caractéristiques communes. Il considère que chaque récit fantastique est original et irréductible:

> "Le `fond' du fantastique? Comme si le fantastique avait un fond! Il n'y a pas de fantastique en soi caché sous des récits aussi disparates et contradictoires et originaux que fantaisistes. Il n'y a plus de fantastique en soi derrière les contes qu'il n'y a l'homme en soi derrière les hommes de chair et de sang. Car le propre du fantastique, comme de l'homme, ce n'est pas de dissimuler une essence, c'est d'éclater en existences aussi originales, diverses, irréductibles et concrètes que possible. Le fantastique renaît tout entier et tout neuf dans chaque récit nouveau comme l'amour dans chaque nouvelle aventure."[44]

La conclusion de Vax, quoique radicale, est peut-être justifiée: les définitions du fantastique en littérature proposées jusqu'à présent sont plutôt contraignantes. Elles ne sont opérantes que selon des perspectives particulières: souvent, par exemple, elles suivent le paradigme du conte fantastique du XIXème siècle, qui a peu de points en commun avec le roman noir de Walpole et Anne Radcliffe ou avec le fantastique métaphysique de Jorge Luís Borges - pour ne pas parler du fantastique chinois, japonais, indien ou arabe.

Du reste, il est symptomatique que le mot fantastique trouve son origine dans une mauvaise traduction des Fantasiestücke de Hoffmann, un des plus grands représentants du genre: "Fantasiestücke" veut dire plutôt "pièces de fantaisie". On sait d'ailleurs que le concept du fantastique

---

[44] Ibidem, p. 249.

en littérature, adopté en France et dans plusieurs pays de langue latine, n'est pas courant en Angleterre, par exemple.

Le fantastique - Jean Molino l'a très bien indiqué - offre "un excellent terrain d'expérimentation pour confronter et valider les multiples approches de la littérature."[45] Nous adopterons la proposition de Molino, qui retient trois modèles principaux de la littérature fantastique: le modèle historique et philologique, le modèle thématique et sémantique et le modèle structural. Examinons les principaux représentants de ces trois modèles, en utilisant les commentaires de Molino comme point de départ pour juger les différentes définitions du fantastique. Nous chercherons aussi à montrer dans quelle mesure le conte "A Dama Pé-de-Cabra" s'inscrit ou non dans le cadre proposé.

III.1 - Le modèle historique et philologique

L'approche historique et philologique étudie l'ouvrage "sous la forme d'un diptyque dans lequel se succèdent et se complètent les deux dimensions selon lesquelles peut s'envisager l'analyse historique, la dimension sociale et la dimension individuelle: d'un côté, la genèse du genre, de

---

[45] J. MOLINO, "Trois modèles d'analyse du fantastique", Europe, 1980, p. 12.

l'autre, la genèse des oeuvres singulières"[46]. L'exemple classique de la méthode historique appliquée à la littérature fantastique est celle de l'ouvrage de P. G. Castex, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant[47].

Castex situe le fantastique dans un cadre historique défini et l'envisage comme un genre littéraire qui se développe selon les lois d'une évolution spécifique. Le fantastique est né sous l'influence de l'illuminisme, comme une réaction au dogmatisme scientifique et positiviste:

> "En 1770, les philosophes sont près de triompher; l'esprit scientifique et positif a gagné une grande partie du public éclairé. Or, précisément vers la même date, les recherches occultes, qu'ils ont si âprement dénoncées, bénéficient d'une faveur nouvelle. La coïncidence de ces deux faits apparemment contradictoires n'est certes pas fortuite. Plus s'acharne l'esprit critique et plus s'affirme le besoin de croire; le mouvement illuministe est une protestation contre l'implacable philosophie, qui détruit les mythes consolants"[48].

Castex cherche à étudier la vie et la psychologie des auteurs, aussi bien que les sources littéraires, comme éléments déterminants de la genèse des oeuvres. Ce qui caractérise son approche, c'est la conviction que le sens même de l'oeuvre est le résultat d'un processus historique; il doit être reconstruit par la mise en relation de l'oeuvre avec son contexte historique, social ou culturel. Selon cette

---

46 Ibidem, p. 13.

47 P. G. CASTEX, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, Paris, 1987, 469 p.

48 Ibidem, p. 15.

approche, comme le montre J. Molino, "l'objet d'analyse est mis en relation avec ses états précédents, rédactions, brouillons en remontant le plus haut possible vers l'amont, pour autant que le permette la documentation."[49]

Dans sa définition du fantastique, Castex établit une distinction qui fera école, entre le récit fantastique et le récit mythologique ou féerique (que d'autres auteurs, nous le verrons, appeleront le récit merveilleux). Voici la définition de Castex:

> "Le fantastique, en effet, ne se confond pas avec l'affabulation conventionnelle des récits mythologiques ou des féeries, qui implique un dépaysement de l'esprit. Il se caractérise au contraire par une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle; il est lié généralement aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs. 'Il était une fois', écrivait Perrault; Hoffmann, lui, ne nous plonge pas dans un passé indéterminé; il décrit des hallucinations cruellement présentes à la conscience affolée, et dont le relief insolite se détache d'une manière saisissante sur un fond de réalité familière"[50].

La définition de Castex a été sujette à nombreuses critiques; en effet, chaque auteur qui propose une nouvelle définition du fantastique commence par attaquer les définitions antérieures. Nous examinerons plus tard quelques-uns de ces reproches. Pour le moment, nous nous contenterons de vérifier si A Dama Pé-de-Cabra peut satisfaire à la définition - après tout, classique - de P. G. Castex.

---

[49] J. MOLINO, op. cit. p. 15.

[50] P. G. CASTEX, op. cit. p. 8. Nous soulignons.

***

On pourrait d'abord demander tout simplement: y a-t-il dans ce récit une "intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle"?

À première vue, il semble que non. A Dama Pé-de-Cabra a comme source principale, on l'a vu, une ancienne légende portugaise. Or, ces légendes participent plutôt du merveilleux, du féerique. Elles se déroulent normalement dans un monde où le diable est une présence connue et ses manifestations les plus extraordinaires ne provoquent pas de surprise. Dans un tel cadre, un personnage peut ou non être effrayé par une apparition; même s'il est envahi par la peur, l'apparition, ou le phénomène surnaturel est toujours tenu comme partie intégrante de son monde. De plus, le récit est normalement sinon intemporel, au moins pauvre en indications historiques précises.

On ne peut trouver que peu d'indications qui permettent de situer historiquement le récit de A Dama Pé-de-Cabra; on sait que Dom Diogo Lopes vécut au temps des guerres contre les maures, au Portugal, mais sans plus de précision.

Certes, l'histoire du comte Argimiro-o-Negro contient des indications un peu plus précises: nous savons qu'elle a eu

lieu "no tempo dos reis godos"[51] et que le roi Wamba a appelé le comte pour l'accompagner dans une incursion contre le rebelle Paulo. Mais l'histoire du comte Argimiro-o-Negro, du point de vue de la théorie du récit de Gérard Genette, constitue une prolepse qui sert à expliquer l'origine de la malédiction de la Dame; on sait seulement que cette histoire était écrite depuis plus d'un siècle dans un livre d'histoire de saints déposé au Monastère; en somme, il est impossible de déterminer avec précision le temps écoulé entre l'époque du comte Argimiro et celle de Dom Diogo Lopes.

En conclusion, le récit se déroule dans un passé plutôt indéterminé - condition normale du récit merveilleux, selon la définition de Castex.

De plus, les phénomènes extraordinaires qui se produisent ne semblent pas, à première vue, caractériser "une intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle", toujours selon la définition de Castex. D. Diogo Lopes ne trouve rien d'extraordinaire à rencontrer une belle dame qui chante assise sur un roc dans un endroit lointain; que cette dame, en plus, ait les pieds d'une chèvre semble à peine attirer l'attention de D. Diogo, mais n'altère aucunement la félicité domestique du couple.

Il est vrai que D. Diogo éprouve une grande peur quand la Dame se transforme de manière monstrueuse et disparaît avec

---

51 A. HERCULANO, "A Dama Pé-de-Cabra", Lendas e Narrativas, Publicações Europa-América, Lisboa, vol. 2 p. 22. Pour simplifier, nous ne repéterons pas les références à cette édition lorsque nous transcrirons d'autres passages du conte.

leur fille, lorsqu'il eût fait le signe de la croix; mais cet épisode ne sort pas vraiment du cadre de l'admissible pour D. Diogo: il devient attristé et ennuyé, comme un homme qui a été simplement abandonné par sa femme, et quelque temps plus tard décide de partir pour la guerre, a fin d'oublier son chagrin. En somme, il n'est pas du tout sujet à des "états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemar ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses et de ses terreurs", selon la définition de Castex.

L'histoire d'Astrigildo Alves montre elle-aussi assez bien cette familiarité des personnages avec le surnaturel, caractéristique du récit merveilleux. Astrigildo rêve pendant trois nuits qu'un onagre sylvestre l'emmène dans un vol céleste jusqu'à une belle dame, qui le reçoit dans son château. Réveillé, il remarque un onagre tout à fait semblable à celui de son rêve; Argimiro n'est pas surpris, et chevauche l'animal jusqu'à ce qu'il trouve une belle dame - comme il l'avait rêvé. Et s'il n'hésite pas à chevaucher l'onagre, c'est parce que le fait de rêver trois nuits consécutives constitue une garantie suffisante: "sonhos de três noites a fio não mentem"(p. 27). Il n'y a évidemment pas d'"intrusion brutale du mystère dans le cadre da la vie réelle", mais plutôt une parfaite familiarité avec le surnaturel.

Cette familiarité n'exclut pas nécessairement la peur, comme nous avons déjà vu dans le cas de D. Diogo Lopes. Nous savons qu'Inigo Guerra est presque muet de peur devant l'apparition de la Dame, sa mère - mais cela n'empêche pas

Inigo de lui demander secours (un secours surnaturel) afin de sauver son père D. Diogo de la prison des maures. La libération de D. Diogo, qui a lieu de manière tout à fait extraordinaire, ne semble pas non plus surprendre les deux personnages.

De retour, D. Diogo a peur quand il entend le chant de la Dame; mais cette peur - le narrateur nous l'explique clairement - n'est pas tellement due au phénomène extraordinaire, mais plutôt au fait que ce phénomène, déjà familier, était simplement inattendu:

> "'Santo Nome de Cristo!' exclamou D. Diogo, benzendo-se ao escutar aquela voz, que bem conhecia, mas que, depois de tantos anos, não esperava ali ouvir, porque seu filho não lhe dissera que meio achara para lhe salvar."(p. 40).

Une conclusion provisoire: dans le récit, le surnaturel est plutôt familier; ou bien il est reçu par les personnages avec une parfaite familiarité, ou bien la peur, si elle se manifeste, constitue la peur de l'homme devant le sacré - mais un sacré qui fait partie de sa réalité familière. Pour les personnages de A Dama Pé-de-Cabra, il n'y a pas vraiment d'intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle.

Si, toujours selon la définition de Castex, l'histoire de la Dame participe plutôt du féerique, peut-on considérer ce conte un conte fantastique?

La clé pour caractériser le fantastique dans ce conte se trouve dans la manière par laquelle la narration a lieu.

L'histoire de la Dame peut effectivement être considérée comme typique du récit merveilleux du Moyen Âge. Mais l'histoire est présentée par le narrateur à un public moderne. C'est au niveau de la narration que se dégagent ses caractéristiques fantastiques.

Pour mieux expliquer cela, il nous sera nécessaire tout d'abord de reprendre la distinction faite par Gérard Genette entre histoire, récit et narration:

> "Je propose, sans insister sur les raisons d'ailleurs évidentes du choix des termes, de nommer histoire le signifié ou le contenu narratif (même si ce contenu se trouve être, en l'occurrence, d'une faible intensité dramatique ou teneur événementielle), récit proprement dit le signifiant, énoncé, discours ou texte narratif lui-même, et narration l'acte narratif producteur et, par extension, l'ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place".[52]

Il nous faut donc distinguer les personnages, qui appartiennent au domaine de l'histoire, et le public (ou ce que nous appellerons provisoirement le lecteur) auquel le narrateur s'adresse, et qui appartient au domaine de la narration.

En effet, le narrateur de A Dama Pé-de-Cabra, dès le début de la narration, s'adresse à un lecteur qui ne croit pas du tout aux sorcières, ni à l'intervention du diable: et il cherche, quoique de manière ironique, à garantir la véracité de son histoire. Le narrateur occupe la position de quelqu'un

---

52 G. GENETTE, "Discours du Récit", Figures III. Ed. du Seuil, Paris, p. 72.

qui raconte un récit ancien, dans l'intimité du foyer, ayant recours au témoignage de livres très anciens:

> "Vós que não credes em bruxas, nem em almas penadas, nem em tropelias do Satanás, assentai-vos aqui ao lar,bem juntos ao pe de mim, e contar-vos-ei a história de D. Diogo Lopes, Senhor de Biscaia.
>
> "E não me digam por fim: `Não pode ser'. Pois eu sei cá inventar coisas destas? Se a conto, é porque a li num livro muito velho".
>
> (...)"Juro-vos que, se me negais esta certíssima história, sois dez vezes mais descridos do que S. Tomé antes de ser grande santo". (p.15).
>
> "Fosse como fosse, Inigo Guerra morreu velho; o que a história não conta é o que então se passou no castelo. Como não quero improvisar mentiras, por isso não direi mais nada."(p.42).

L'humour et l'ironie avec lesquels le narrateur raconte l'histoire ont pour but de rendre dérisoires ses allégations de véracité. Toutefois, les allégations de véracité contribuent à créer une atmosphère fantastique: si le narrateur est quelqu'un qui ne croit pas au merveilleux, le recours à la tradition et aux témoignages historiques servent paradoxalement à rendre le merveilleux possible. Mais, en même temps, l'humour contribue à renforcer une situation d'ambiguïté dans l'esprit du lecteur: on lui demande de croire à des choses invraisemblables, mais les garanties qu'on lui donne de leur vraisemblance ne semblent pas du tout sérieuses.

A notre connaissance, aucune étude n'a encore été menée sur cette fonction de l'humour dans le récit fantastique. Bien que dans plusieurs récits fantastiques le narrateur adopte un ton sombre afin de convaincre le lecteur de la

réalité de ce qu'il raconte, il arrive aussi que le narrateur décrive les personnages et les situations avec un humour qui contribue à discréditer ce qu'il raconte.

Un bon exemple nous est donné par Théophile Gautier dans son célèbre conte Avatar. Le docteur Balthazar Charbonneau, responsable de l'incroyable transmigration des âmes d'Octave de Saville et du comte Labinski, est présenté de manière toujours caricaturale; c'est ainsi que le docteur se réfère au sage hindou qui lui a communiqué quelques secrets prodigieux:

> "Ah! Mon vieux Brahma-Logum, tu vas voir du fond du ciel d'Indra où les apsaras t'entourent de leurs choeurs voluptueux, si j'ai oublié la formule irrésistible que tu m'as râlée à l'oreille en abandonnant ta carcasse mumifiée. Les mots et les gestes, j'ai tout retenu"[53].

Tout se passe comme si le narrateur ou même les personnages, devant l'énormité des prodiges, ne voulaient pas prendre jusqu'au bout la responsabilité d'attester leur veracité.

Il est aussi très important de remarquer la relation spéciale qui s'établit dans A Dama Pé-de-Cabra entre le narrateur et le lecteur. Mais, le terme "lecteur" est-il satisfaisant? Après tout, de quel lecteur parle-t-on - du lecteur du XIXème siècle? Du lecteur d'aujourd'hui? Du lecteur "réel", ou d'un lecteur imaginé par Alexandre Herculano? Il est évident que nous sommes devant une question

---

[53] T. GAUTIER, "Avatar", Contes et récits fantastiques, Le Livre de Poche, Paris, 1990, p. 418-419.

théorique importante, et qui du reste a déjà été bien étudiée par les théoriciens de la narratologie. Pour résoudre cette question il nous faudra tout d'abord examiner le concept de narrataire.

Gérard Genette nous montre qu'il ne faut pas confondre narrataire et lecteur:

> "Comme le narrateur, le narrataire est un des éléments de la situation narrative, et il se place nécessairement au même niveau diégétique; c'est-à-dire qu'il ne se confond pas plus a priori avec le lecteur (même virtuel) que le narrateur ne se confond nécessairement avec l'auteur."[54]

Nous devons à Gerald Prince un article classique voué à l'étude du narrataire[55]. Il nous montre clairement qu'il ne faut pas confondre le narrataire avec le "lecteur réel":

> "Le lecteur d'une fiction en prose ou en vers et le narrataire dans cette fiction ne doivent pas être confondus. L'un est réel, l'autre fictif; et s'il arrive que le premier ressemble étonnamment au second, c'est là l'exception et non la règle."[56]

G. Prince établit aussi une distinction entre le narrataire et le lecteur virtuel:

---

[54] G. GENETTE, op. cit. p. 265.

[55] G. PRINCE, "Introduction à l'étude du narrataire". Poétique n. 14, p. 178-196.

[56] Ibidem, p. 180.

> "Il ne faut pas non plus confondre narrataire et lecteur virtuel. Tout auteur, s'il raconte pour quelqu'un d'autre que pour lui-même, développe son récit en fonction d'un certain genre de lecteur qu'il doue de qualités, de capacités, de goûts, selon son opinion des hommes en général (ou en particulier) et selon les obligations qu'il se trouve respecter. Ce lecteur virtuel est souvent différent du lecteur réel: les écrivains ont fréquemment un public qu'ils ne méritent pas. Il est aussi différent du narrataire.(...) Il va sans dire qu'un lecteur virtuel et un narrataire pourraient être pareils; mais ce serait, une fois de plus, une exception."[57]

Le narrataire, on l'a vu, est un élément de la situation narrative, ce que le lecteur virtuel n'est pas.

Finalement, il faut distinguer narrataire et lecteur idéal:

> "Enfin, on ne doit pas confondre le narrataire et le lecteur idéal de qui que ce soit, bien qu'une similitude étonnante puisse exister entre celui-ci et celui-là. Pour un écrivain, le lecteur idéal serait sans doute celui qui comprendrait parfaitement et approuverait entièrement le moindre de ses mots, la plus subtile de ses intentions.(...) Or, d'un côté, les narrataires pour qui un narrateur multiplie les explications, par qui il se voit obligé de justifier les particularités de son récit, ces narrataires sont très nombreux et l'on ne peut croire qu'ils constituent les lecteurs idéaux rêvés par un romancier: il suffit de penser aux narrataires du Père Goriot ou de Vanity Fair. D'un autre côté, ces narrataires sont également bien trop maladroits pour pouvoir déchiffrer même un ensemble assez restreint de textes dans le texte."[58]

Et à Gerald Prince de préciser:

---

57 Ibidem, p. 180.

58 Ibidem, p. 180.

> "Enfin, le narrataire peut être plus ou moins différent des personnages présentés et la différence, qu'elle soit d'ordre moral, intellectuel ou autre, est d'habitude très nette."[59]

Bien distinguer narrataire et personnage est vital pour la compréhension de A Dama Pé-de-Cabra. Dans ce conte, on l'a vu, les personnages n'ont pas besoin d'être convaincus de la réalité des phénomènes extraordinaires dont ils sont témoins. En revanche, les narrataires, qui ne croient pas aux sorcières, sont appelés à croire à ce que le narrateur raconte.

Les narrataires doivent être convaincus, mais seulement jusqu'à un certain point; ou - posant le problème d'une autre manière - ils doivent hésiter, jusqu'à un certain point, quant à la veracité de l'histoire prodigieuse. Le narrateur et les narrataires vivent dans un monde "moderne" et rationaliste; le ton ironique du narrateur a pour but de montrer au narrataire que son hésitation ne doit pas se transformer en une conviction - conviction de la véracité du récit. L'hésitation doit s'instaurer dans l'esprit du narrataire, quoique de manière limitée. Cela répond à la définition de Castex: le mystère doit s'introduire dans la vie réelle. Mais ce n'est pas une intrusion "brutale", selon la définition de Castex; et ce n'est pas non plus dans la vie réelle conçue par les personnages; celle-là, on l'a vu, participe effectivement du merveilleux, du féerique. Il s'agit d'une intrusion discrète du mystère dans la "vie reelle" du narrataire. La distinction des deux niveaux - le niveau du récit et le niveau de la

---

59 Ibidem, p. 191.

narration - est donc vitale pour comprendre la nature fantastique de A Dama Pé-de-Cabra.

***

Bien distinguer les concepts de narrataire et de lecteur ne veut pas dire, évidemment, qu'ils n'ont pas de liens entre eux. Au contraire, le narrataire a un rôle important comme élément de liaison entre l'auteur et les lecteurs:

> "Le rôle le plus évident du narrataire, un rôle qu'il joue toujours en un certain sens, est celui de relais entre narrateur et lecteur(s), ou plutôt entre auteur et lecteur(s). Certaines valeurs doivent-elles être défendues, certaines équivoques dissipées, elles le sont facilement par l'entremise d'interventions auprès du narrataire; faut-il mettre en relief l'importance d'une série d'événements, faut-il rassurer ou inquiéter, justifier des actions ou en souligner l'arbitraire, on peut toujours le faire grâce à des signaux directs au narrataire."[60]

Mais ce rôle médiateur du narrataire n'est pas toujours direct, comme nous montre cette observation de G. Prince qui nous concerne particulièrement:

---

60 Ibidem, p. 192.

"Certes, la médiation n'opère pas toujours aussi directement: c'est ainsi que les rapports narrateur narrataire se développent parfois sur le mode ironique et que le lecteur ne peut plus alors prendre à la lettre les déclarations du premier au second."[61]

Nous venons de remarquer qu'effectivement le ton ironique adopté par le narrateur de A Dama Pé-de-Cabra rend suspectes ses allégations sur la veracité du récit - suspectes pour le narrataire et, bien entendu, aussi pour le lecteur du conte, qui, au contraire du narrataire, pourrait très bien croire aux sorcières...

***

Il est intéressant de remarquer aussi que cette relation narrateur/narrataire se trouve, en réalité, en trois niveaux différents du conte de Herculano: l'extra-diégétique, l'intradiégétique et le métadiégétique.

Ces termes d'une grande richesse théorique ont été proposés, on le sait, par G. Genette:

---

61 Ibidem, p. 192.

> "(...) tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immediatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit. (...) Le préfixe méta- connote évidemment ici, comme dans "métalangage", le passage au second degré: le metarecit est un recit dans le récit, la metadiegese est l'univers de ce récit second comme la diégese désigne (selon un usage maintenant répandu) l'univers du recit premier."[62]

Nous avons discuté jusqu'à présent le niveau extradiégétique: le narrateur et le narrataire sont situés dans un même temps, "moderne"; ils ne croient pas aux phénomènes merveilleux; mais le narrateur invoque des traditions vénérables contenues dans des livres très anciens, et y croit.

Nous avons aussi discuté le niveau intradiégétique - ou, si l'on veut, diégétique - quand nous parlions de l'histoire de D. Diogo et de Inigo Lopes. Mais le conte a aussi un niveau métadiégétique: il s'agit de l'histoire de la malédiction qui pèse sur la Dame.

En effet, dans la Trova Segunda du récit, D. Inigo Lopes raconte à son valet Brearte l'histoire de l'origine de la malédiction : une histoire qui a été racontée à son père par un vieil abbé, qui l'a lue dans un vieux livre sacré...

Or, l'histoire des origines de la malédiction constitue un métarécit par rapport au récit principal. Ce métarecit est aussi une analepse, selon la définition de Genette: "toute

---

62 G. GENETTE, op. cit. p. 238-239.

évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"[63].

Cette analepse métadiégétique a, à coup sûr, une fonction explicative: nous apprenons l'origine de la malédiction. Une telle fonction explicative de la métadiégèse constitue une procédure classique. G. Genette la considère comme un des principaux types de relation qui peuvent unir le récit métadiégétique au récit premier dans lequel il s'insère:

> "Le premier type est une causalité directe entre les événements de la métadiégèse et ceux de la diégèse, qui confère au récit second une fonction explicative. C'est le `voici pourquoi' balzacien, mais assumé ici par un personnage, que l'histoire qu'il raconte soit celle d'un autre ( Sarrasine ) ou, le plus souvent, la sienne propre (Ulysse, des Grieux, Dominique). Tous ces récits répondent, explicitement ou non, à une question du type `Quels événements ont conduit à la situation présente?' Le plus souvent, la curiosité de l'auditoire intradiégétique n'est qu'un prétexte pour répondre à celle du lecteur, comme dans les scènes d'exposition du théâtre classique, et le récit métadiégétique une simple variante de l'analepse explicative."[64]

Il faut distinguer entre le narrataire du niveau diégétique (qui est le même que celui du niveau extradiégétique) et celui du niveau métadiégetique. Le narrataire du niveau diégétique est contemporain du narrateur et ne croit point aux sorcières. Le narrataire du récit métadiégetique est le page Brearte, qui évolue dans le même univers merveilleux que son narrateur, Inigo Guerra; même si

---

[63] Ibidem, p.82.

[64] Ibidem, p. 242.

le jeune Brearte est effrayé, il est prêt à croire à tout ce qu'on lui raconte.

Quand D. Inigo Lopes termine sa narration, Brearte est muet d'horreur; narrateur et narrataire du niveau métadiégétique sont sujets au même sentiment d'épouvante:

> "Assim concluiu Inigo Guerra. Brearte, o pajem Brearte, sentia os cabelos arrepiarem-se-lhe. Por largo tempo ficou imóvel diante de seu senhor: ambos eles em silêncio. O moço rico-homem não podia engolir bocado"(p. 29).

A première vue, ce passage pourrait satisfaire la définition du fantastique proposée par Castex: il s'agit d'une intrusion du mystère dans le cadre de la vie réelle; cette intrusion est certes brutale. Mais le phénomène effrayant est en effet familier pour le personnage; son univers quotidien, on l'a vu, est plongé dans le merveilleux. Toujours est-il que les personnages, dans A Dama Pé-de-Cabra, peuvent réagir à l'intrusion du mystère de manière assez différente: ou bien avec une grande tranquillité (D. Diogo Lopes qui remarque que sa femme a des pieds de chèvre; D. Inigo Lopes chevauchant l'onagre qui le porte dans les airs jusqu'à Toledo...), ou bien avec épouvante et affliction (Brearte a peur quand il entend le récit de D. Diogo; Inigo, effrayé quand il rencontre la Dame sa mère...). Mais, quelle que soit la nature ou le degré de la réaction des personnages, le mystère fait partie de leur quotidien.

En revanche, seulement le narrataire du conte - dans les niveaux diégétique et extra diégétique - peut vraiment éprouver une intrusion du mystère dans le cadre de la vie

réelle, lui qui ne croit pas aux sorcières ou à l'action du diable; toujours est-il que cette intrusion, tempérée par l'ironie du narrateur, ne saurait être considérée comme brutale.

***

En effet, la définition de Castex nous pose une difficulté au niveau sémantique et un problème au niveau narratologique. Au niveau sémantique: comment décider si l'intrusion du mystère est "brutale" ou non? Au niveau narratologique: cette intrusion se réfère-t-elle aux personnages? Mais alors, exclut-elle le narrateur? Et qu'en-est-il du narrataire?

Il est évident que la définition de Castex manque de clarté quant à ces questions, pourtant cruciales. Nous devons conclure que, à strictement parler, A Dama Pé-de-Cabra ne satisfait pas à la définition de Castex. Mais, nous le rappelle Molino, Castex en réalité n'arrive pas à définir ce qu' est un conte fantastique:

"Le modèle historique ne répond pas à une question que l'on doit légitimement se poser: qu'est-ce qu'un conte fantastique? Le livre de P. G. Castex est plein d'indications concernant la forme, les thèmes, les intrigues ou le style des contes fantastiques, mais toujours prises dans le mouvement d'une analyse génétique; jamais le problème n'est posé dans toute son ampleur et l'étude diachronique ne laisse aucune place à l'étude synchronique et immanente du fantastique en tant que tel"[65].

III.2 - Le modèle structural

Le modèle structural du fantastique a été proposé par Tzvetan Todorov dans un ouvrage de grande importance, qui a suscité de féroces controverses jusqu'à nos jours: Introduction à la littérature fantastique.[66] Jean Molino nous présente assez clairement les origines de ce modèle, si populaire dans les années 1960 à 1970:

---

[65] J. MOLINO, op. cit. p. 16.

[66] T. TODOROV, Introduction à la littérature fantastique, Éd. du Seuil, Paris, 1970, 188 p.

"(...) on sait comment l'influence de la linguistique s'est exercée sur les buts et les méthodes des études littéraires, et cela de deux façons: en premier lieu, la linguistique post-saussurienne a donné l'exemple d'une analyse structurale, c'est-à-dire d'une analyse qui vise à rendre compte d'un ensemble de phénomènes à partir d'un nombre défini d'unités et de règles de combinaison de ces unités; en second lieu, elle a conduit à privilégier le syntaxique aux dépens du sémantique, c'est-à-dire à s'intéresser plutôt à l'organisation de l'objet qu'à son sens. Le problème qui se pose alors à la littérature est le suivant: peut-on constituer une analyse structurale du texte littéraire? C'est précisément un échantillon de la méthode structurale appliquée au fantastique que présente T. Todorov dans son Introduction à la littérature fantastique (Seuil, 1970)."[67]

Nous chercherons maintenant à présenter le concept du fantastique selon Tzvetan Todorov - un concept qui a été sujet à de grandes critiques mais qui, nous le verrons, semble s'appliquer particulièrement dans le cas de A Dama Pé-de-Cabra. Le concept de Todorov a pour base l'idée d'une incertitude, d'une hésitation entre le réel et l'imaginaire:

"Ainsi se trouve-t-on amené au coeur du fantastique. Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde familier. Celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles: ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elles sont; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous. Ou bien le diable est une illusion, un être imaginaire; ou bien il existe réellement, tout comme les autres êtres vivants: avec cette réserve qu'on le rencontre rarement."

Voilà ensuite la définition de Todorov:

---

67 J. MOLINO, op. cit. p. 20.

> "Le fantastique occupe l'espace de cette incertitude; dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour entrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel."[68]

La définition de Todorov met l'accent sur le caractère différentiel du fantastique, au lieu d'en faire une substance, comme la définition de Castex et - nous le verrons - celles de Roger Caillois et de Joël Malrieu.

La définition de Todorov parle d'un "être", non d'un personnage. En effet, une partie de l'intérêt du concept de Todorov, est qu'il rend possible au lecteur, et non seulement au personnage, de tenir un rôle dans la configuration du fantastique - et cette distinction, nous l'avons vu, est fondamentale dans le cas de A Dama Pé-de-Cabra. En effet:

> "Le fantastique implique donc une intégration du lecteur au monde des personnages: il se définit par la perception ambiguë qu'a le lecteur même des événement rapportés. Il faut préciser aussitôt que, parlant ainsi, nous avons en vue non tel ou tel lecteur particulier, réel, mais une "fonction" de lecteur, implicite au texte (de même qu'y est implicite la fonction du narrateur). La perception de ce lecteur implicite est inscrite dans le texte, avec la même précision que le sont les mouvements des personnages.
>
> L'hésitation du lecteur est donc la première condition du fantastique."[69]

---

[68] T. TODOROV, op. cit. p. 29. Nous soulignons.

[69] Ibidem, p. 35-36.

Quand Todorov parle d'une "fonction" de lecteur, implicite au texte, il parle évidemment du narrataire - un concept bien plus precis, que la théorie du récit développerait mieux apres la parution de son livre.

Mais - précise Todorov - il n'est pas nécessaire que le lecteur s'identifie à un personnage particulier, bien que cela soit le cas dans la plupart des ouvrages fantastiques; autrement dit, il n'est pas nécessaire que l'hésitation soit représentée dans l'oeuvre. Il mentionne une des rares exceptions: Véra, de Villiers de l'Isle d'Adam:

> "Le lecteur s'interroge ici sur la résurrection de la femme du comte, phénomène qui contredit les lois de la nature, mais semble confirmé par une série d'indices secondaires. Or, aucun des personnages ne partage cette hésitation: ni le comte d'Athol, qui croit fermement à la seconde vie de Véra, ni même le vieux serviteur Raymond. Le lecteur ne s'identifie donc à aucun personnage, et l'hésitation n'est représentée dans le texte. Nous dirons qu'il s'agit, avec cette règle de l'identification, d'une condition facultative du fantastique: il peut exister sans la satisfaire; mais la plupart des oeuvres fantastiques s'y soumettent."[70]

C'est effectivement ce qui se passe dans le conte Véra. Le comte Athol, déchiré par la mort de son épouse, continue de mener sa vie comme si elle était encore vivante. D'étranges phénomènes témoignent d'une présence surnaturelle, comme si la comtesse avait effectivement ressuscité. Or, ces phénomènes semblent tout à fait naturels pour le comte et pour son vieux serviteur Raymond, qui s'en accoutument aisément. Quand le

---

[70] Ibidem, p. 36.

comte trouve la clef du tombeau de son épouse - une clef qu'il avait jeté à l'intérieur du sépulcre! - il trouve ainsi une preuve concrete de la résurrection de la comtesse; mais au lieu de s'étonner, il se montre content:

> " - Oh! murmura-t-il, c'est donc fini! - Perdue!... Toute seule! - Quelle est la route, maintenant, pour parvenir jusqu'à toi? Indique-moi le chemin qui peut me conduire vers toi!...
>
> 'Soudain, comme une réponse, un objet brillant tomba du lit nuptial, sur la noire fourrure, avec un bruit métallique: un rayon de l'affreux jour terrestre l'éclaira!... L'abandonné se baissa, le saisit, et un sourire sublime illumina son visage en reconnaissant cet objet: c'était la clef du tombeau."[71]

Cette découverte peut être étonnante pour le lecteur, mais pas du tout pour le personnage, qui est davantage séduit par l'idée de voir sa femme de retour qu'effrayé par le fait surnaturel de sa résurrection... Cela n'est pas sans rappeler D. Diogo Lopes, pour qui la découverte des pieds fourchées de son épouse n'altère en rien le bonheur conjugal...

A Dama Pé-de-Cabra constitue donc, avec Véra, deux rares exceptions à la règle du fantastique selon laquelle les personnages partagent avec le lecteur l'hésitation avec le phénomène surnaturel. Dans le cas de ces exceptions, le lecteur (ou plutôt le narrataire) peut hésiter - mais pas les personnages.

---

[71] VILLIERS DE L'ISLE D'ADAM, "Véra". Contes Cruels, Gallimard, Paris, 1983, p. 68.

Pour que le fantastique soit caractérisé - Todorov nous le montre assez bien - trois conditions, en principe, doivent être remplies:

> "D'abord, il faut que le texte oblige le lecteur à considérer le monde des personnages comme un monde de personnes vivantes et à hésiter entre une explication naturelle et une explication surnaturelle des événements évoqués. Ensuite, cette hésitation peut être ressentie également par un personnage; ainsi le rôle de lecteur est pour ainsi dire confié à un personnage et dans le même temps l'hésitation se trouve représentée, elle devient un des thèmes de l'oeuvre; dans le cas d'une lecture naïve, le lecteur réel s'identifie avec le personnage. Enfin il importe que le lecteur adopte une certaine attitude à l'égard du texte: il refusera aussi bien l'interprétation allégorique que l'interprétation "poétique". Ces trois exigences n'ont pas une valeur égale. La première et la troisième constituent véritablement le genre; la seconde peut ne pas être satisfaite. Toutefois, la plupart des exemples remplissent les trois conditions."[72]

Remarquons qu'effectivement A Dama Pé-de-Cabra remplit seulement la première et la troisième condition: le monde des personnages est le Moyen Âge portugais, dans un monde de personnes vivants, qui ont eu, même, une existence historique, dans le cas de D. Diogo et de D. Inigo Guerra; et le texte ne peut être considéré ni comme allégorie ni comme un texte poétique. La deuxième condition n'est pas remplie, parce que l'hésitation du lecteur n'est pas vraiment ressentie par un personnage.

Il est bien évident que la définition de Todorov, bien que peu précise du point de vue de la théorie du récit, ouvre

---

72 T. TODOROV, op. cit. p. 38.

de nouvelles possibilités pour bien comprendre et classifier A Dama Pé-de-Cabra.

Ce conte constitue donc l'un des très rares exemples de la littérature fantastique où l'hésitation n'est pas représentée à l'intérieur de l'oeuvre. Nous avons vu que l'hésitation n'existe pas, parce que les phénomènes extraordinaires font partie de l'univers des personnages, tout à fait comme dans un récit merveilleux. A Dama Pé-de-Cabra constitue, en somme, une forme très particulière de traitement fantastique d'une légende merveilleuse.

III.3 - Le modèle thématique et sémantique

Le modèle thématique et sémantique est le préféré de la majorité des théoriciens du fantastique. Cette approche cherche à éviter une analyse de base historique; le fantastique est étudié en tant qu'une possibilité de l'existence humaine. Selon le point de vue de Todorov:

> "Il ne s'agit plus de suivre le développement historique d'un genre, mais de décrire une catégorie sémantique indépendamment de sa genèse, de ses conditions d'existence et des formes dans lesquelles elle se réalise: il y a la même distance entre le conte et le récit fantastique qu'entre la tragedie et le tragique, le drame et le dramatique, etc. D'un côté est défini un genre littéraire, association étroite de formes et de contenu spécifiques, de l'autre une tonalité du vécu, une possibilité fondamentale de l'existence humaine en tant que telle, selon l'expression de E. Staiger (Grundbegriffe der Poetik, 1946). Ce n'est donc pas la littérature fantastique qui est visée, mais le monde fantastique"[73].

III - 3.1 - La définition de Roger Caillois

Le premier représentant de l'approche sémantique a été Roger Caillois. Caillois définit le fantastique par opposition au féerique ou au merveilleux, de manière plus élaborée que Castex, et naturellement évitant la contrainte d'un moment historique donné:

> "Le féerique est un univers merveilleux qui s'ajoute au monde réel sans lui porter atteinte ni en détruire la cohérence. Le fantastique, au contraire, manifeste un scandale, une déchirure, une irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel"[74].

A Caillois de préciser ensuite sa définition du merveilleux:

---

73 Ibidem, p. 16.

74 R. CAILLOIS, "De la féerie à la science-fiction", Anthologie du Fantastique, Gallimard, Paris, 1966, vol. 1 p. 8.

"Autrement dit, le monde féerique et le monde réel s'interpénètrent sans heurt ni conflit. Ils obéissent sans doute à des lois différentes. Les êtres qui les habitent sont loin de disposer de pouvoirs identiques. Les uns sont toujours puissants, les autres désarmés. Mais ils se rencontrent presque sans surprise et assurément sans autre effroi que celui, très naturel, qui saisit le chétif devant le colosse"[75].

Mais, dans le fantastique, le surnaturel constitue une rupture intolérable:

"Au contraire, dans le fantastique, le surnaturel apparaît comme une rupture de la cohérence universelle. Le prodige y devient une agression interdite, menaçante, qui brise la stabilité d'un monde dont les lois étaient jusqu'alors tenues pour rigoureuses et immuables. Il est l'impossible, survenant à l'improviste dans un monde d'où l'impossible est banni par définition"[76].

Caillois approfondit sa définition pour montrer une différence entre le dénouement du récit fantastique et celui du récit merveilleux:

"D'où une seconde et non moins décisive opposition. Alors que les contes de fées ont volontiers un dénouement heureux, les récits fantastiques se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros. Puis la régularité du monde reprend ses droits".

---

[75] Ibidem, p. 8.

[76] Ibidem, p. 9.

Cela est dû au fait que le fantastique "naît au moment où chacun est plus ou moins persuadé de l'impossibilité du miracle. Si désormais le prodige fait peur, c'est que la science le bannit et qu'on le sait inadmissible, effroyable. Et mystérieux: on n'a pas assez remarqué que la féerie, parce que féerie, excluait le mystère"[77].

Remarquons que, finalement, la définition de Roger Caillois est assez proche de celle de Castex. C'est plutôt la méthodologie employée qui différencie les deux auteurs: l'approche historique de Castex privilégie davantage les auteurs, les circonstances génétiques et biographiques, au détriment des aspects sémantiques du fantastique. Caillois précise mieux la distinction entre le fantastique et le merveilleux; en plus, il étudie les différences qui existent entre le dénouement du récit fantastique et du récit merveilleux. Caillois propose aussi un inventaire des thèmes fantastiques (le diable, la mort, les fantômes etc.). Les circonstances biographiques sont évidemment moins importantes pour Caillois que pour Castex: dans une approche sémantique, il n'est pas nécessaire, par exemple, que l'auteur croit ou ne croit pas à ce qu'il raconte; l'essentiel est qu'il cherche à faire croire le lecteur. Jean Molino résume ainsi l'approche sémantique, d'après Caillois et les critiques qui l'ont suivi:

---

77 Ibidem, p. 9.

"Une analyse sémantique peut ainsi prendre quatre formes: une définition générale qui distingue le fantastique de catégories voisines comme le merveilleux; une classification des éléments constitutifs du monde fantastique; une étude de la subjectivité en proie au fantastique; enfin une réflexion sur l'expressivité fantastique"[78].

La définition de Caillois nous pose exactement les mêmes difficultés que celle de Castex pour pouvoir considérer A Dama Pé-de-Cabra comme un récit fantastique. L'histoire de la Dame répondrait plutôt à la définition du merveilleux de Caillois: le monde réel et le monde féerique s'interpénètrent dans le récit, même s'ils n'obéissent pas aux mêmes lois; D. Diogo Lopes, comme D. Inigo Lopes sont désarmés face à la toute-puissance du diable, mais l'effroi qu'ils en éprouvent est "celui, très naturel qui saisit le chétif devant le colosse". En ce sens, nous ne pouvons pas parler d'une "irruption insolite, presque insupportable dans le monde réel", toujours selon la définition de Caillois.

Mais - comme nous l'avons déjà signalé - l'"irruption insolite" se manifeste effectivement dans le rapport établi entre le narrateur et le narrataire dans le conte: ce narrateur qui prévient le narrataire qu'il doit croire à ce qui va lui être raconté, même s'il ne croit pas aux sorcières, aux fantômes ou aux diableries...

Il est vrai que, dans les définitions de Caillois le degré de l'intrusion du fantastique dans le monde réel doit être considérable; l'intrusion doit être "brutale", "insolite, presque insupportable"; or, ces qualificatifs

---

78 J. MOLINO, op. cit. p. 17.

sembleraient excessifs par rapport au ton légèrement ironique adopté par le narrateur du conte. Toutefois, le narrateur raconte une histoire qui semblerait impossible pour le narrataire (faut-il rappeler qu'elle ne semblerait pas impossible pour les personnages?); et le monde du narrataire est un monde où l'impossible est banni par définition. D'où la possibilité de considérer ce récit comme un récit fantastique. D'où, aussi, la manifeste imprécision des définitions de Castex et Caillois: elles ne peuvent pas rendre compte d'un tel cas.

Caillois signale une caractéristique du fantastique qui sera beaucoup étudiée par certains des auteurs postérieurs, notamment, nous le verrons, Joël Malrieu: les récits fantastiques, à l'inverse des contes de fées, "se déroulent dans un climat d'épouvante et se terminent presque inévitablement par un événement sinistre qui provoque la mort, la disparition ou la damnation du héros". Effectivement, c'est le scénario qui se déroule dans A Dama Pé-de-Cabra: D. Diogo Lopes ne vit que peu de temps après son extraordinaire libération - un temps qu'il dédie à la religion; quant à son fils, D. Inigo, il est définitivement damné, et le narrateur suggère encore que de nouveaux faits extraordinaires se déroulent après sa mort.

Mais l'opposition établie par Caillois - comme, du reste, par Castex - entre le fantastique et le merveilleux a le défaut supplémentaire de mêler le conte de fées, qui en effet a fréquemment un dénouement heureux, et la légende populaire, qui fréquemment ne l'a pas. C'est ce que nous verrons quand

nous examinerons une définition récente (1992) du fantastique, proposée par Joël Malrieu.

III - 3.2 - La définition de Joël Malrieu

Le livre "Le fantastique", de Joël Malrieu, constitue non seulement un des ouvrages les plus récents sur la matière mais aussi une contribution importante à l'étude du genre. Malrieu se penche sur tous les travaux antérieurs sur le fantastique et mène une étude assez complète des différents aspects du problème. Son livre est à plusieurs respects un ouvrage novateur qui jette une nouvelle lumière sur plusieurs éléments du fantastique qui n'avaient pas encore été identifiés.

Tout en reconnaissant les liens étroits qui existent entre la littérature fantastique européenne au XIXème siècle et la primauté de la science, Malrieu remarque que le fantastique n'a pas été une réaction contre la science et le positivisme:

> "Le fantastique ne saurait de toute façon être une réaction contre la science et le positivisme parce qu'il n'y a pas au XIXème siècle de coupure franche entre le rationnel et l'irrationnel (...) La science et la littérature fantastique mènent, chacune à sa manière, mais toujours en connexion étroite, la même recherche et poursuivent la même interrogation: Qu'est-ce que l'homme, et quelles sont les limites de l'humain?"[79]

La littérature fantastique se nourrit des découvertes de la science, et partage avec la science une position sur les attributs essentiels de l'homme:

> "Sur le plan biologique comme sur le plan psychique, il n'y a plus de différence de nature entre les êtres vivants. L'Autre, le fou, le monstre, n'est plus fondamentalement différent de nous. Les frontières de l'étrange ou de l'étranger se sont déplacées. Elles ne sont plus liées aux fées ou au diable, au surnaturel en général; elles sont liées à l'être humain lui-même. Contrairement à ce que l'on avait cru durant des siècles, l'inconnu n'est pas dans le monde extérieur, il est dans l'homme"[80].

Malrieu remarque qu'il y a une distinction fondamentale entre le public du récit fantastique au XIXème siècle et le public des légendes populaires:

---

[79] J. MALRIEU, Le fantastique, Hachette, Paris, 1992, p. 23-24.

[80] Ibidem, p. 25.

> "Nous sommes bien loin ici de toute pensée du surnaturel, et ce d'autant plus que le récit fantastique s'adresse à un public citadin. Outre que ce public, y compris dans les couches populaires, bénéficiait d'une certaine instruction et se trouvait plus ou moins touché par les recherches scientifiques en cours qui jouissaient d'une audience et d'un prestige considérables, la relation qu'il avait au récit passait par la solitude de la lecture et non par l'écoute collective dans le cadre de la veillée dans les campagnes. C'est dire qu'entre la légende populaire et le récit fantastique, il n'existe strictement aucun rapport autre que de surface. On peut trouver des revenants dans l'un et l'autre de ces modes de représentations, mais ils ne sauraient de toute façon revêtir les mêmes significations, compte tenu qu'ils s'adressent à des publics qui n'entretiennent entre eux que peu de relations et dont les systèmes de représentation sont extrêmement différents."

Malrieu souligne donc, avec juste raison, qu'il y a de grandes différences entre le public des légendes populaires et le public des récits fantastiques:

> "L'idée qu'il puisse y avoir un mode de pensée et de représentation commun au XIXème siècle - et même de nos jours - à tous les individus repose sur une illusion propre à notre époque, due notamment à un certain nivellement social et idéologique. Mais au siècle dernier, il n'est rien de commun entre les paysans qui écoutent les légendes de leur pays à la veillée et l'intellectuel et même la grisette parisienne qui se divertissent à la lecture de récits fantastiques. Toute comparaison entre le fantastique et le merveilleux doit prendre en compte cette donnée fondamentale"[81].

La distinction établie par Malrieu nous intéresse particulièrement dans la mesure où <u>A Dama Pé-de-Cabra</u> constitue une subtile et savante fusion du fantastique avec le merveilleux - c'est-à-dire de deux visions du monde tout à fait distinctes, celle du Moyen Âge, représentée par les

---

[81] <u>Ibidem</u>, p. 25-26.

personnages du conte, et celle du XIXème siècle, signifiée par le rapport entre le narrateur et le narrataire du récit ("Vós os que não credes em Bruxas...").

Malrieu a aussi le mérite de distinguer la légende populaire et le conte de fées - distinction qui n'a pas été faite par les auteurs que nous venons d'étudier:

> "Les différentes définitions qui ont pu être avancées du fantastique reposent autour de la notion de surnaturel, sur une double confusion entre, premièrement, un certain fond légendaire, basé sur des croyances réelles et profondes, qui touchait - et peut toucher encore - un public rural; deuxièmement, un fonds féerique, dont Marc Soriano (Les Contes de Perrault, Culture savante et tradition populaire) a montré ce qu'il devait à la tradition populaire, mais destiné aux enfants ou à un public cultivé, et que personne n'aurait songé à imaginer comme "vrai"; et enfin le fantastique, qui s'inscrit dans un troisième type de représentation du monde, inséparable de toutes sortes d'enjeu, littéraires, politiques, scientifiques ou autres, propres au XIXème siècle."[82]

L'approche suivie par Malrieu est claire: le fantastique est un genre qui apparaît à une époque précise - le XIXème siècle - et dans un contexte très spécifique. C'est un moment de crise de valeurs; la bourgeoisie détruit les conditions féodales et idylliques et règne désormais sur un monde où il n'existe plus de point de référence:

---

82 Ibidem, p. 29.

"Avec le fantastique, en effet, les données du problème ont changé: il n'est plus de Dieu ni d'autre monde. L'homme est seul, face à lui-même. Une crise suppose une situation où se trouvent réunies un maximum de contradictions auxquelles on n'aperçoit pas de solution. À certaines époques précédentes ou au début du XXème siècle, cette solution a pu être envisagée à travers la perspective d'un monde supra-sensible ou surréel. Au XIXème siècle, cette issue est coupée. Les contradictions sont insolubles. On ne peut être confronté qu'à son égal, ou à soi-même."[83]

Vers la fin du siècle, quand ce contexte disparaît, le genre connaît une période de désaffection et, selon Malrieu, tend à se marginaliser au XXème siècle, se vidant de sa substance; le fantastique aurait produit dans notre siècle "relativement peu d'oeuvres originales et de valeur"[84].

Sur cet aspect, il se peut que l'approche de Joël Malrieu soit trop limitée. Le fantastique, pour Malrieu, est très étroitement associé aux schémas littéraires du XIXème siècle; et il est peut-être vrai que notre siècle a produit peu d'oeuvres originales suivant le schéma traditionnel (il faut mentionner Lovecraft, Bradbury et Matheson parmi les auteurs modernes les plus importants). Nous pouvons effectivement argumenter qu'un nombre considérable d'oeuvres fantastiques modernes constituent des stéréotypes. Mais cette association trop étroite au fantastique du XIXème siècle ne permet pas à Malrieu de se pencher vers des expériences très riches dues à des auteurs comme Borges et Cortazar, en Argentine; José J. Veiga, au Brésil; ou Jorge de Senna, au Portugal. Ces auteurs

---

83 Ibidem. p. 33.

84 Ibidem, p. 35.

ont produit des oeuvres de grande qualité et qui ne suivent pas du tout les schémas traditionnels.

L'approche de Malrieu est tout de même très importante parce que sa démarche repose sur une lecture qui privilégie le personnage et non l'évenement raconte. Malrieu se situe ainsi en filiation directe avec Castex, dont la définition du fantastique souligne l'importance du sujet et de ses réactions psychologiques; en ce sens, Malrieu s'éloigne de la conception de Caillois, qui privilégie le phénomène concret au lieu du personnage. Voilà en effet la critique de Malrieu à la définition de Caillois:

> "Sa démarche repose sur une lecture que le genre facilite depuis toujours, qui consiste à privilégier l'élément le plus spectaculaire du récit. C'est oublier que le fantastique ne réside pas dans le thème mais dans la manière dont celui-ci est traité. Non seulement la présence d'un fantôme ne suffit pas à rattacher un récit au genre fantastique, mais surtout, et malgré toutes les apparences, ce qui est important dans le récit fantastique, ce n'est pas l'élément perturbateur, c'est le rapport que le personnage entretient avec lui, et la façon dont il est appréhendé par le personnage"[85].

Malrieu reproche à Caillois ainsi qu'à Todorov leur présupposition de l'existence d'un événement surnaturel:

---

85 Ibidem, p. 41.

> "Lorsqu'il est présent, le surnaturel n'est dans le fantastique qu'une image, une manière pour l'auteur de dire ce qu'il ne peut pas exprimer autrement, et de laisser entrevoir un au-delà du réel connu. Todorov et Caillois partent au contraire de l'idée qu'il existe d'un côté un réel rationnel, et de l'autre le surnaturel; et que le fantastique résulte de la combinaison plus ou moins subtile de l'un et de l'autre"[86].

Malrieu reproche aussi à Todorov son parti pris pour l'antihistoricité, qui l'amène à puiser ses exemples dans des oeuvres très différents et à finalement arriver à une définition insatisfaisante:

> "Non seulement Todorov ne rend compte à aucun moment des oeuvres fantastiques qu'il exclut ainsi, mais à l'inverse sa définition intègre par la bande un certain nombre de textes qui, eux, n'ont rien de fantastique: Les Chiens des Baskerville de Conan Doyle, les récits policiers de Jean Ray et une très grande part de l'oeuvre de John Dickson Carr - pas seulement la fameuse Chambre ardente - correspondent en tous points à la définition proposée par Todorov; pourtant nul n'a jamais songé, et pour cause, à les classer dans la catégorie du fantastique"[87].

Selon Malrieu, Todorov fait une confusion entre le genre et l'une de ses modalités:

---

[86] Ibidem, p. 43.

[87] Ibidem, p. 44.

> "Plus simplement, la définition de Todorov procède en fait d'une confusion entre le genre et l'une de ses modalités. Le surnaturel est l'une des modalités du fantastique comme le doute, ou l'hésitation est une des modalités du récit. Pas plus qu'on ne saurait réduire l'élément perturbateur présent dans le récit fantastique au surnaturel, on ne peut réduire le genre fantastique à l'hésitation entre deux interprétations opposées"[88].

Pour Malrieu, l'<u>élément perturbateur</u> est le plus important dans le récit fantastique:

> "À force de prendre le contre-pied systématique de ses prédécesseurs, Todorov en vient à oublier certaines données fondamentales: en ramenant exclusivement le récit fantastique à la réaction supposée produite sur le lecteur, il néglige les composantes internes de l'oeuvre et du genre tout entier; en n'accordant aucune place aux manifestations du "surnaturel" dans le fantastique, il en omet l'importance que revêt dans le récit l'élément perturbateur, qu'il soit ou non d'ordre surnaturel. Ce sont pourtant toutes ces données qu'il faut prendre simultanément en considération pour rendre compte du récit fantastique"[89].

La conclusion de Malrieu est que le genre fantastique repose sur une confrontation de deux éléments seulement: un personnage et un élément perturbateur. Cet élément perturbateur peut être un fantôme, un double, n'importe quel être surnaturel et même naturel: il est là pour perturber l'équilibre intellectuel du personnage et pour remettre en question les cadres de pensée du lecteur lui-même. Malrieu groupe ces manifestations perturbatrices sous le terme générique de "phénomène". Voici donc la définition de Malrieu:

---

88 <u>Ibidem</u>, p. 45.

89 <u>Ibidem</u>, p. 47.

"Le récit fantastique repose en dernier ressort sur la confrontation d'un personnage isolé avec un phénomène, extérieur à lui ou non, mais dont la présence ou l'intervention représente une contradiction profonde avec les cadres de pensée et de vie du personnage, au point de les bouleverser complètement et durablement".

Et Malrieu d'ajouter:

"L'histoire du fantastique est l'histoire des variations autour de ce schéma".[90]

Par sa concision et par la richesse de possibilités d'analyse qu'elle permet, la définition de Malrieu semble constituer la plus parfaite proposée à ce jour pour le genre fantastique. Cette définition prend en compte le personnage et le rapport que celui-ci établit avec un genre donné; ce rapport peut entraîner un bouleversement des cadres de pensée et de vie du personnage. Dans son ouvrage, Malrieu développe avec intelligence, de manière originale et convaincante, toutes les implications de sa définition: les caractéristiques du personnage et du phénomène, la manière dont le phénomène affecte le personnage etc.

Toujours est-il que sa définition pose encore des difficultés, et justement A Dama Pé-de-Cabra semble indiquer la nature de ses difficultés. Comme nous l'avons vu lors de l'étude des définitions antérieures, il faut distinguer l'histoire de A Dama Pé-de-Cabra et le rapport établi entre le narrateur et le narrataire. Nous ne pouvons pas dire, suivant la définition de Malrieu, que les phénomènes

---

[90] Ibidem, p. 49.

prodigieux qui effrayent les personnages représentent "une contradiction profonde" avec leurs "cadres de pensée et de vie"; après tout, le diable et ses manifestations font partie du monde moyenâgeux. Nous pourrions peut-être considérer que l'épisode extraordinaire vécu par D. Diogo Lopes et D. Inigo les a bouleversé complètement et durablement: D. Diogo a vécu peu de temps après sa libération, et s'est tourné vers la religion; D. Inigo a cueilli le reste des fruits illusoires de son pacte avec le démon, et d'autres évènements extraordinaires se sont effectivement passés après sa mort. Mais ces transformations intérieures ne découlent pas d'une contradiction avec le cadre de pensée des personnages, qui aurait été entraînée par le phénomène; elles se situent plutôt à l'intérieur du cadre de pensée des personnages; ainsi D. Diogo, l'honnête gentilhomme qui a expié son pêché, veut se maintenir pur par l'intermède de la religion; et D. Inigo Lopes subit les transformations prévisibles dans un pacte avec le diable. Pour eux, les personnages, il n'y a rien de vraiment fantastique. Nous sommes ici sur le terrain du merveilleux.

En somme, il n'y a pas vraiment de rapport personnage/phénomène dans le conte, selon la définition de Malrieu - qui, comme les définitions antérieures, tient compte du niveau de la diégèse et pas celui, plus large, du récit. Or, nous avons vu que l'élément fantastique découle plutôt du rapport établi entre le narrateur et le narrataire.

Il est curieux que Mairieu ne parle pas du lecteur dans sa définition, quoiqu'il ait reconnu qu'il a un rôle dans la constitution du genre fantastique:

> "Qu'il s'agisse de fantômes, d'aberrations spatio-temporelles ou de folie, toutes ces manifestations ont pour point commun de perturber profondément l'équilibre intellectuel du personnage, et par ce biais, de remettre en question les cadres de pensée du lecteur lui-même."[91]

Il semble, en conclusion, que nous pouvons considérer A Dama Pé-de-Cabra comme un conte fantastique en nous appuyant sur la définition de Tzvetan Todorov - même si, comme nous l'avons vu, aucune des définitions proposées ne saurait être entièrement satisfaisante.

Et s'il est difficile de classifier ce conte, cela s'explique par deux raisons: en premier lieu, la complexité de sa structure: nous avons affaire, ainsi que nous l'avons remarqué, à un traitement fantastique d'une légende merveilleuse. Et, en deuxième lieu, au fait qu'une définition du fantastique littéraire semble, effectivement, une tâche difficile. Jean Molino a peut-être raison quand il arrive à cette conclusion plutôt pessimiste, et en ce sens semblable à celle de Louis Vax:

---

91 Ibidem, p. 48.

"(...) les analyses restent le plus souvent confinées au domaine des littératures écrites, ce qui est le meilleur moyen de méconnaître l'enracinement et la signification anthropologiques du fantastique: le fantastique est un fait symbolique total auquel seule une approche sémiologique et anthropologique peut rendre pleine justice".[92]

---

92 J. MOLINO, op. cit. p. 26.

Conclusion

Le conte A Dama Pé-de-Cabra constitue non seulement un chef d'oeuvre da la littérature fantastique, mais aussi une oeuvre littéraire d'une grande originalité. Dans ce conte, Alexandre Herculano a plongé dans les sources les plus primitives de l'imagination populaire. L'ancienne légende qui inspira le conte n'est pas sans rapport avec d'autres légendes anciennes du Moyen-Âge européen. Mais, en même temps, le conte d'Herculano est un exemple très représentatif de la littérature fantastique du XIXème siècle.

L'étude des rapports entre le conte d'Herculano et ses sources légendaires ne peut pas être dissociée de l'examen des liens qui l'unissent à ce que la littérature fantastique européenne a produit de meilleur. Nous avons cherché à montrer que la structure de A Dama Pé-de-Cabra est complexe. Nous l'avons nommé le traitement fantastique d'une légende merveilleuse. Cette structure complexe ne peut pas être identifiée sans le recours à la théorie du récit. Le conte d'Herculano conserve donc une espèce d'ambiguïté qui contribue, de manière presque inaperçue, à lui conférer un charme très particulier.

Il est important, mais insuffisant, d'établir le rôle de A Dama Pé-de-Cabra dans le mouvement romantique portugais et dans les objectifs littéraires d'Alexandre Herculano. Ce qui

nous a plus spécialement intéressé, c'est de montrer que ce conte, loin d'être le récit puéril d'une ancienne légende, mériterait une étude approfondie des théoriciens de la littérature. A Dama Pé-de-Cabra devrait avoir une place assurée dans toutes les anthologies de la littérature fantastique européenne.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

BESSA-LUÍS Agustina, "Prefácio", in A. HERCULANO, A Dama Pé-de-Cabra, Ed. Rolim, Lisboa, 1949.

BRAGA Teófilo, História da Literatura Portuguesa, Livros de Bolso Europa-América, Lisboa, T. V, O Romantismo, s. d.

CAILLOIS Roger, "De la féerie à la science-fiction", Anthologie du Fantastique, Gallimard, Paris, 1966, vol. 1.

CARTAS DE ALEXANDRE HERCULANO, Livraria Bertrand, Lisboa, s/d.

CASTEX Pierre-Georges, Le Conte fantastique en France de Nodier à Maupassant, Corti, Paris, 1987.

FERREIRA Alberto, Perspectiva do Romantismo Português, Edições 70, Lisboa, 1971.

FORMES MÉDIÉVALES DU CONTE MERVEILLEUX. Textes traduits et présentés sous la direction de Jacques Berlioz, Claude Bremond et Catherine Velay-Vallantin, Stock, Paris, 1989.

FRANÇA José Augusto, Le romantisme au Portugal, Éd. Klincksieck, Paris, 1975.

FRECHES C.-L., La littérature portugaise, Coll. Que sais-je?, Presses Universitaires de France, Paris, 1970.

GAUTIER Théophile, "Avatar", Contes et récits fantastiques, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

GAUTIER Théophile, "La morte amoureuse", Contes et récits fantastiques, Le Livre de Poche, Paris, 1990.

GENETTE Gerard, "Discours du récit", Figures III, Seuil, Paris, 1972.

HERCULANO Alexandre, "A Dama Pé-de-Cabra", Lendas e Narrativas, Publicações Europa-América, Lisboa, 2a. edição, s/d.

HERCULANO Alexandre, Eurico, o Presbítero, Ed. Ática, São Paulo, 7a. edição, s/d.

HERCULANO Alexandre, "Memória sobre a Origem Provável dos Livros de Linhagens", História e memórias da Academia Real das Sciências de Lisboa, Tipografia da Academia, Lisboa, Tomo I, Parte I.

HERCULANO Alexandre, éd., Portugaliae Monumenta Historica, Typis Academicis, Lisboa, 1856.

MALRIEU Joël, Le fantastique, Hachette, Paris, 1992.

MOLINO Jean, "Trois modèles d'analyse du fantastique", Europe, 1980.

PRINCE Gerald, "Introduction à l'étude du narrataire", Poétique n. 14.

SARAIVA Antonio José, Herculano e o Liberalismo em Portugal, Éd. de l'auteur, Lisboa, 1949.

SIMÕES João Gaspar, Perspectiva Histórica da Ficção Portuguesa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1987.

TODOROV Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, Seuil, Paris, 1970.

VAX Louis, La séduction de l'étrange, Quadrige/Presses Universitaires de France, Paris, 1987.

VILLIERS DE L'ISLE D'ADAM, "Véra", Contes cruels, Gallimard, Paris, 1983.